



DAS
OPERNBUCH

VON

DR. K. STORCK

SCHMORL & VON SEEFELD NACHF.
BUCHHANDLUNG
HANNOVER.

MT

95

.5883

1907

Entwickelung von ~~1883~~

Das Lied, Bella,

Spernbuch *Fadia,*

Regina &

Ein Führer *Julietta.*

durch den *Malva.*

Spielplan der deutschen Opernbühnen

von

Dr. Karl Storck

Fünfte und sechste Auflage

11.—15. Tausend



Stuttgart

Muthsche Verlagshandlung

1907

Alle Rechte vorbehalten

Druck von A. Bonz' Erben in Stuttgart.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Vorwort zur 5. und 6. Auflage.

Das Büchlein hat außer etlichen Verbesserungen im einzelnen eine Vermehrung durch die Aufnahme von sechs neuen Werken erfahren. Während zwei davon — Eugen d'Alberts „Tief-land“ und „Salome“ von Richard Strauß in das Gebiet der opera seria gehören, sind drei weitere: „Flauto solo“ von d'Albert, sowie „Die neugierigen Frauen“ und „Die vier Grobiane“ von Ermanno Wolf-Ferrari neue Spieloper. Eine andere, bereits über ein Vierteljahrhundert alte komische Oper — „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach — hat nach ihrer Neuaufnahme in den Spielplan diesem den stärksten Erfolg gebracht. Im Verein mit dem Gedeihen der neu gegründeten „Komischen Oper“ in Berlin beweisen diese gerade für das deutsche musikalische Leben merkwürdigen Verhältnisse, wie sehr das Verlangen der Musikfreunde nach dieser Richtung geht. Man braucht nur noch hinzuzunehmen, ein wie großer Teil auch der übrigen Neuheiten der Gattung der Spieloper angehört, nach deren Vorbeeren auch ein guter Wagnerianer wie Humperdinck strebte.

Ich bin sicher, daß die Entwicklung zunächst in dieser Richtung weitergeht. Die Oper ist in so hohem Maße Gebrauchskunst, daß die Erfüllung bestimmter Vorbedingungen für die ganze Richtung des Schaffens bedeutsam wird. So wird das Vorhandensein einer besonderen „Komischen Oper“ mit intimen Raum-, Spiel- und Vortragsbedingungen sicherlich günstig auf die Ausbildung eines deutschen Stiles der komischen Oper wirken können, wenn nur erst die Leitung dieser Bühne die Pflege des heimischen Schaffens als wichtigste Aufgabe erkannt hat. Diese Ergänzung des deutschen Opernschaffens wäre besonders dankbar zu begrüßen, weil dadurch der in jeder Hinsicht verderblichen Operette der Boden abgegraben würde.

Der Verfasser.

Aus dem Vorwort zur 1. bis 4. Auflage.

Man wird es mir nicht verargen, wenn ich mit einem Gefühl der Genugthuung und der Dankbarkeit mein Opernbuch zum drittenmal in die Welt hinausziehen lasse. Diesesmal sogar gleich in verdoppelter Auflage. Mit einem Gefühl der Dankbarkeit, daß mein Büchlein die Wahrheit des alten Wortes, daß auch Bücher ihre Geschichte haben, in so günstiger Weise erfahren hat; der Genugthuung, weil ich mir sagen kann, daß dieses Glück nur einem Buch zu teil wird, das seinen Zweck wirklich erfüllt.

Dieser Zweck ist, das sei auch hier wiederholt, durchaus kein wissenschaftlicher. „Das Büchlein will“, hieß es in der ersten Auflage, „vorwiegend praktischen Bedürfnissen in geschmackvoller Form abhelfen. Das war nicht immer ganz so leicht, wie man meinen sollte. Manche der älteren Opernbücher sind so voller Widersprüche, über der Bearbeitung für den Musiker ist die dichterische Entwicklung zuweilen so ganz außer acht gelassen, daß es dem Erzähler des Inhalts oft schwer fällt, ein einigermaßen geschlossenes Bild zu geben. —

Da ich praktische Zwecke im Auge hatte, mußte ich vor allem auch auf *H a n d l i c h k e i t* bedacht sein. Ich durfte also nicht mehr aufnehmen, als was wirklich im Spielplan unserer Bühnen mit einer gewissen Stetigkeit wiederkehrt. Dadurch habe ich für biographische und geschichtliche Bemerkungen Raum gewonnen, die hoffentlich den zweifachen Dienst leisten, zu belehren und auch zu unterhalten.“

Da sich die Anlage des Buches, samt den Verbesserungen, die sie bei der zweiten Auflage erfuhr, bewährt hat, ist auch jetzt nichts daran geändert. Die einzige Schwierigkeit bietet die Neuaufnahme von Werken. Der Grundsatz, nur das aufzunehmen, was wirklich dem deutschen Bühnenspielplan angehört, darf nicht aufgegeben werden. Ebenso darf der Umfang des Buches, soll seine Handlichkeit und — wir kommen aus dem Praktischen ins Materielle — sein bescheidener Preis erhalten bleiben, nicht überschritten werden. Ich muß mich also bei der Neuaufnahme von Werken weniger an den augenblicklichen Erfolg, als an die Frage halten, ob sich das Werk wohl im Spielplan halten wird, und sei's auch nur mit einer geringen Zahl von Aufführungen. Denn dieses dauernde Behaupten mit wenigen Aufführungen ist ein Zeichen von höherem Wert, als der scheinbar weit stärkere Erfolg in einer Spielzeit. Es wirken ja zu einem solchen so vielerlei äußere Gründe mit.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite		Seite
Adam, Postillon von Lonjumeau	22	Flotow, Martha	92
„ Nürnbergers Buppe	25	Glinka, Leben für den Zar	95
d'Albert, Abreise	27	Gluck, Orpheus	99
„ Rain	28	„ Alceste	100
„ Tiefeland	29	„ Iphigenia in Aulis	102
„ Flauto Solo	32	„ Armide	104
Auber, Maurer und Schlosser	37	„ Iphigenie auf Tauris	106
„ Stumme von Portici	39	Goethe, der Widerspenstigen Zäh-	
„ Fra Diavolo	42	„ nung	108
„ Schwarze Domino	45	Goldmark, Königin von Saba	111
„ Teufels Anteil	46	„ Heimchen am Herd	113
Beethoven, Fidelio	51	Gounod, Margarete (Faust)	115
Bellini, Nachtwandlerin	54	„ Romeo und Julia	118
„ Norma	55	Halévy, Jüdin	120
Berlioz, Benvenuto Cellini	58	„ Der Bliß	123
„ Beatrice u. Benedikt	61	Hérold, Zampa	126
„ Trojaner	62	Humperdinck, Hänsel und	
Bizet, Carmen	66	„ Gretel	128
Boieldieu, Johann von Paris	70	Kienzl, Evangelimann	131
„ weiße Dame	71	Krenker, Nachtlager v. Granada	133
Brüll, goldenes Kreuz	74	Leoncavallo, Bajazzi	135
„ Gringoire	76	Liszt, Legende von der heiligen	
Cherubini, Wasserträger	78	„ Elisabeth	139
Cornelius, Barbier von Bagdad	80	Lorzing, die beiden Schützen	143
Donizetti, Lucrezia Borgia	84	„ Zar u. Zimmermann	146
„ Lucia von Lam-		„ Wildschütz	150
„ mermoor	85	„ Undine	153
„ Regimentsstochter	87	„ Waffenschmied	157
„ Don Pasquale	89	Maillart, Glöckchen des	
Flotow, Alessandro Strabella	91	„ Eremiten	160

	Seite		Seite
Marſchner, Hans Heiling . . .	164	Verdi, Rigoletto	256
Mascagni, Cavalleria rusticana	167	" Troubadour	258
Méhul, Joseph in Ägypten . .	169	" Traviata	262
Meyerbeer, Robert der Teufel	171	" Maskenball	264
" Hugenotten	174	" Alba	267
" Prophet	178	" Othello	270
" Afrikanerin	183	" Falstaff	272
Mozart, Bastien und Bastienne	188	Wagner, Richard, Biographie .	276
" Idomeneus	189	" Rienzi	282
" Entführung	190	" Fliegender Holländer .	288
" Hochzeit des Figaro .	191	" Lannhäuser	292
" Don Juan	196	" Lohengrin	297
" Cosi fan tutte	199	" Tristan und Isolde .	302
" Titus	200	" Meistersinger	306
" Zauberflöte	202	" Ring des Nibelungen	314
Neßler, Rattenfänger	206	" Rheingold	314
" Trompeter	209	" Walküre	318
Nicolai, Lustige Weiber	212	" Siegfried	324
Offenbach, Hoffmanns Erzäh-		" Götterdämmerung . .	329
lungen	216	" Parsifal	335
Rossini, Barbier von Sevilla	221	Wagner, Siegfried, der Bären-	
" Tell	224	häuter	347
Saint-Saëns, Samson u. Dalila	227	Weber, Preciosa	353
Schillings, Ingwelde	229	" Freischütz	356
" Pfeifertag	232	" Eurhantze	359
Smetana, verkaufte Braut . . .	236	" Oberon	362
Strauß, Richard, Feuerstot . .	239	Wolf, Corregidor	366
" Salome	241	Wolf-Ferrari, Die neugierigen	
Thomas, Mignon	244	Frauen	369
Thuille, Lobetanz	246	" Die vier Gro-	
Tschaikowsky, Eugen Onegin .	249	biane	372

Alphabetisches Verzeichniß der Opern.

	Seite		Seite
Abreise von d'Albert	27	Evangelimann von Kienzl	131
Afrikanerin von Meyerbeer	183	Falstaff von Verdi	272
Aida von Verdi	267	Fanfa von Gounod	115
Alice von Gluck	100	Feuersnot von Strauß	239
Armide von Gluck	104	Fidelio von Beethoven	51
Bajazzi von Leoncavallo	135	Flauto solo von d'Albert	32
Barbier von Bagdad von Cornelius	80	Fra Diavolo von Auber	42
Barbier von Sevilla von Rossini	221	Frauen, die neugierigen von Wolf-Ferrari	356
Bärenhäuter von Siegfried Wagner	347	Freischütz von Weber	356
Bastien und Bastienne von Mozart	188	Glöckchen des Eremiten von Mailart	160
Beatrice und Benedikt von Verlioz	61	Götterdämmerung von Wagner	329
Bliß, der, von Halévy	123	Gringoire von Brüll	76
Brant, die verkaufte v. Smetana	236	Grobiane, die vier von Wolf- Ferrari	164
Carmen von Bizet	66	Hans Heiling von Marschner	164
Cavalleria rusticana von Mascagni	167	Hänsel und Gretel von Humperdinck	128
Cellini, Benvenuto von Verlioz	58	Heimchen am Herde von Goldmark	113
Corregidor von Wolf	366	Hochzeit des Figaro von Mozart	191
Così fan tutte von Mozart	199	Hoffmanns Erzählungen von Offenbach	216
Dame, die weiße, von Boieldieu	71	Holländer, der fliegende von Wagner	288
Domino, der schwarze, von Auber	45	Hugenotten von Meyerbeer	174
Don Juan von Mozart	196	Idomeneus von Mozart	189
Don Pasquale von Donizetti	89	Ingweide von Schillings	229
Elisabeth, heilige, von Liszt	139	Johann von Paris von Boieldieu	70
Entführung aus dem Serail von Mozart	190		
Eurhanthe von Weber	359		

	Seite		Seite
Joseph in Ägypten v. Méhul	169	Regimentstochter v. Donizetti	87
Iphigenia in Aulis v. Gluck	102	Rheingold von Wagner	314
Iphigenia in Tauris von Gluck	106	Rienzi von Wagner	282
Jüdin von Halévy	120	Rigoletto von Verdi	256
Kain von d'Albert	28	Ring des Nibelungen von Wagner	314
Königin von Saba von Goldmark	111	Robert der Teufel von Meherbeer	171
Kreuz, das goldene von Brüll	74	Romeo u. Julia v. Gounod	118
Leben für den Zar von Gluka	95	Salome von Strauß	241
Lobetanz von Thuille	246	Samson und Dalila von Saint-Saëns	227
Lohengrin von Wagner	297	Schützen, die beiden, v. Lorching	143
Lucia von Lammermoor von Donizetti	85	Siegfried von Wagner	324
Lucrezia Borgia v. Donizetti	84	Stradella von Flotow	91
Margarete von Gounod	115	Stumme von Portici von Auber	39
Martha von Flotow	92	Tannhäuser von Wagner	292
Maskeball von Verdi	264	Tell von Rossini	224
Maurer und Schlosser von Auber	37	Teufels Anteil von Auber	46
Meistersinger von Wagner	306	Tiefland von d'Albert	29
Mignon von Thomas	244	Titus von Mozart	200
Nachtlager von Granada von Kreuzer	133	Traviata von Verdi	262
Nachtwandlerin von Bellini	54	Tristan und Isolde von Wagner	302
Norma von Bellini	55	Trojaner von Berlioz	62
Oberon von Weber	362	Trompeter von Reßler	209
Onegin von Tschaikowsky	249	Troubadour von Verdi	258
Orpheus von Gluck	99	Undine von Lorching	153
Othello von Verdi	270	Waffenschmied v. Lorching	157
Parzifal von Wagner	335	Walfüre von Wagner	318
Pfeifertag von Schillings	232	Wasserträger von Cherubini	78
Postillon von Lonjumeau von Adam	22	Weiber, die lustigen, von Nicolai	212
Preciosa von Weber	353	Widerspenstigen Zähmung von Goëtz	108
Propheet von Meherbeer	178	Wildschütz von Lorching	150
Puppe Nürnberger v. Adam	25	Zampa von Hérold	126
Rattenfänger von Reßler	206	Zar und Zim mer man n von Lorching	146
		Zauberflöte von Mozart	202

Bur Geschichte der Oper.

Wenn man die außerordentlich bedeutsame Stellung bedenkt, welche die Oper heute nicht nur in der Musik, sondern im ganzen Kunstleben einnimmt, so berührt der Gedanke sehr seltsam, daß wir es bei ihr eigentlich mit der jüngsten Kunstform zu tun haben, die nur auf eine Entwicklung von gerade 300 Jahren zurückblicken kann. Allerdings hat sich schon in der griechischen Tragödie der Blütezeit Ton und Wort zusammengefunden, aber abgesehen davon, daß wir uns von Art und Umfang der musikalischen Ausgestaltung keine genauere Vorstellung machen können, da uns so gut wie nichts erhalten ist, — über die sehr einfache Form des recitativen Singens zur einstimmigen Begleitung ist die Entwicklung sicher nicht hinausgegangen und hat dann mit dem Niedergang der dramatischen Dichtung überhaupt aufgehört. Es folgen darauf zwei Jahrtausende Stillstand, und das erneute Aufblühen der ganzen Kunstgattung ist durchaus nicht eine natürliche Folge der ganzen Kunstentwicklung, sondern das künstliche Erzeugnis ästhetischen Denkens und gelehrter Forschung.

Ein Doppeltes hat zur Entstehung des „dramma per musica“ — der Name Oper stammt erst aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts — geführt: einmal die Reaktion gegen die einseitige Entwicklung, welche die Musik bis dahin genommen, sodann die Gesamtbewegung der Renaissance.

Die k o n t r a p u n k t i s c h e Kunst des mehrstimmigen Sanges, wie ihn die Kirche und, von ihr beeinflusst, das weltliche Kunstlied bisher gepflegt hatten, war auf der Stufe durchaus gelehrter Künstelei angelangt. Weder Wahrhaftigkeit des inneren Empfindens, noch Wahrheit des Tonausdruckes gegenüber dem in Töne gesetzten Wort waren das Ziel dieser Kunst, sondern einseitige formelle Ausgestaltung eines verchnörkelten Baues von Notengängen. Die Musik hatte dadurch jedes Charakterisierungsvermögen eingebüßt. Die lieberliche italienische Frottolo, das schmachtende Madrigal war musikalisch vom heiligsten Teil der Messe nicht zu unterscheiden. Die Kirche ihrerseits hatte wohl gefühlt, daß es mit dieser durchaus gelehrten und unvolkstümlichen Kunst, die überdies den strengerem liturgischen Anforderungen Hohn sprach, nicht weitergehen könne. Der Name P a l e s t r i n a bedeutet den Höhepunkt ihrer Reformbestrebungen. Aber Palestrina gab nur die echt künstlerisch maßvolle Verwertung aller v o r h a n d e n e n Mittel, die er auf den Gipfelpunkt seelischer Ausdrucksweise steigerte, nicht aber eine entwicklungsfähige n e u e Kunst. Eine solche brauchte neue Formen, neue Grundsätze, neue Ausdrucksmittel.

Sie hoffte man durch die Wiedererweckung der a l t g r i e c h i s c h e n Musik zu finden. Alle anderen Künste hatten ja durch die Wiedererweckung des klassischen Altertums einen ungeheuren Aufschwung genommen, warum sollte das nicht auch mit der Musik der Fall sein? Hier lagen aber die Verhältnisse denn doch anders. Man las in den überkommenen Schriften der Griechen zwar vielerlei über die hochentwickelte T h e o r i e der Griechen, aber Beispiele der Anwendung derselben hatte man nicht. Drei Dinge aber mußten vor allem Eindruck machen: 1. daß die Musik der Griechen monodisch = e i n s t i m m i g war. 2. daß sie die farbenreiche c h r o m a t i s c h e Tonleiter mit den schnellen Wechsel ermöglichenden Halbtönen

verwendete und 3. daß die Musik bei der Vorführung der Tragödien zur Mitwirkung herangezogen wurde. Das mußte ein Zurücktreten der Musik hinter den Text, oder wenigstens ein Nichtbehindern der Verständlichkeit desselben, ferner aber auch eine Anschmiegungsfähigkeit an den Gefühlsgehalt des einzelnen Textwortes bedeuten, wie man sie bisher nicht gekannt hatte. Die stets mehrstimmige kontrapunktische Musik des Mittelalters verstümmelte den Text bis zur Unkenntlichkeit, die Diatonik erschwerte die Uebergänge, die umständliche und weit-schweifige Stimmenführung endlich verhinderte einen raschen Wechsel der Stimmung, machte die Charakteristik unmöglich.

Hier setzte diese Renaissance, die nur in theoretischen Punkten eine Wiedergeburt, tatsächlich eine Neugestaltung war, ein. Das Drama mit ständiger musikalischer Begleitung, das „*dramma per musica*“, wurde geschaffen. Die Geburtsstätte desselben war das Haus des Grafen *Bardi* zu Florenz, in dessen Salons sich treffliche Humanisten, wie *Vincenzo Galilei*, des berühmteren *Galileo Vater*, *Girolamo Mei*, *Pietro Strozzi*, *Ottavio Rinuccini* u. a. m. trafen. Sie veranlaßten zwei Musiker *Giulio Caccini* und *Jacopo Peri* eine neue Musik einzuführen, den begleiteten einstimmigen Gesang. 1597 wurde im Hause des *Jacopo Corsi* die erste Oper „*Dafne*“, gedichtet von *Rinuccini*, komponiert von den oben genannten *Peri* und *Caccini* aufgeführt. Drei Jahre später folgte *Peris* „*Euridice*“ und *Caccinis* „*Rapimento di Cefalo*“. 1602 gab *Caccini* seine berühmten „*Nuove musiche*“ heraus, einstimmige „*Gefänge*“ im neuen Stil, dem *stile recitativo* oder *rappresentativo*. In der Vorrede spricht *Caccini* von einer „*nobile sprezzatura del canto*“, einer „*vornehmen Verachtung des Gesanges*.“ Das kennzeichnet diesen neuen Stil, der zu Gunsten des Wortes die eigentliche Melodiebildung verbannte. Das Ganze war nur eine Art ge-

hobener Deklamation, für die die begleitenden Akkorde nur die Höhe angegebende Stützpunkte waren. Diese Verbindung von Wort und Ton begünstigte also in ganz entschiedenem Maße das erstere auf Kosten des letzteren. Das richtige Verhältnis zu finden zwischen den beiden grundsätzlich verschiedenen Bestandteilen der Oper, der Dichtung und der Musik, ist der Angelpunkt, um den sich die ganze weitere Geschichte der Oper dreht.

Bei dieser können wir uns um so mehr auf die knappe Schilderung des gesamten Entwicklungsganges beschränken, als bei den einzelnen Komponisten, deren Werke heute noch lebendig sind, das Wichtigste über sie und die Bedeutung ihrer Werke gesagt ist.

Während die bisherige Arbeit auf dem neuen Gebiete in musikalischer Hinsicht mehr eine negative, ein Kampf gegen das Vorangehende war, schuf der große Claudio Monteverde (1567—1645) tatsächlich Neues. Als Kirchenmusiker und Madrigalkomponist von hoher Vollendung und großer Kühnheit in der Harmonisation, ist er zugleich von hervorragender Bedeutung für die Entwicklung der Oper. Bei ihm haben wir nicht eine eintönige Recitation, vielmehr unterbricht er diese, wo es der Inhalt erlaubt, oft durch melodisch ausgebildete Sätze, durch Arien, ja er wagt sogar, wo es der dramatischen Wahrheit nicht widerspricht, mehrere Stimmen gleichzeitig zu verwerten. Des ferneren setzte er, der zuerst die Instrumente zur Charakterisierung ausnutzte, der dünnen und willkürlichen, rein als Füllsel behandelten Instrumentalbegleitung einen mehr selbständigen und gesättigten Instrumentalkörper entgegen, der den Eindruck des gesungenen Wortes ergänzte und verstärkte. 1607 war bereits der „Orfeo“ erschienen, dem 1608 „Arianna“, dann nach längerer Pause 1630 „Proserpina“ und vier weitere Opern folgten. Zwei derselben „Orfeo“ und „Alfise“ sind noch erhalten. — Auch Kirchenkompo=

nisten, insbesondere Cavalieri, der Begründer des „Oratoriums“ und Biadana, der den begleiteten einstimmigen Gesang in der Kirche einführte, trugen dazu bei, der „neuen Musik“ die unfruchtbare Trockenheit zu benehmen, die ihr bei den „Florentinern“ angehaftet hatte. Die Venetianer Francesco Cavalli (1600 bis 1676) und Marc Antonio Cesti (1620—1669) führten dann Monteverdis Bestrebungen weiter. Vor allem Cavallis 42 Opern zeichneten sich durch Melodienreichtum, kunstvolle Ausgestaltung der Gesänge und rhythmische Kraft aus. Die Oper war inzwischen rasch zu allgemeiner Beliebtheit gediehen, bereits 1637 entstanden in Italien die ersten Opernhäuser.

Jene berechtigte Reaktion gegen das einseitige Ueberwiegen des Textes schritt nun aber immer weiter, überschritt nach der anderen Seite die berechtigte Grenze und führte bald dahin, daß wir bis auf den heutigen Tag gerade mit „italienischer Oper“ ein Ueberwiegen der Musik bezeichnen. Diese Richtung wurde durch die „neapolitanische“ Schule angebahnt, deren erstes Haupt Alessandro Scarlatti (1659—1725) in dieser Hinsicht von seinen Schülern und Nachfolgern Durante, Leo, Feo, Porpora, Pergolesi, Piccini u. v. a. noch weit überboten wurde. Diese neapolitanische Oper ist gekennzeichnet durch ausschließliche Vorherrschaft des Gesanges, hinter dem nicht nur das Textwort, sondern das ganze dramatische Leben und die Instrumentation völlig versinken. Der Schöngesang (*bel canto*) und Ziergesang (*Koloratur*) wurden der einzige Zweck dieser musikalisch-dramatischen Werke; der Sänger, die Gesangsvirtuosität beherrschten das Ganze. Der Inhalt der Oper wurde stereotyp, das Dichtervort eine Reihe belangloser Phrasen — man verstand ja doch nichts — das Ganze ein oberflächliches, nur auf sinnfällige Wirkung berechnetes Spiel.

In dieser Gestalt nun hielt die italienische Oper überall siegreich ihren Einzug. Für die Befriedigung eines ober-

flächlichen Unterhaltungsbedürfnisses, eines rein sinnlichen Ohrenschaufes ist sie ja auch zweifellos sehr geeignet. Ueberdies hat die Menge das sinnfällige Virtuositentum zu allen Zeiten weit mehr bewundert, als eine gediegene, innerliche Künstlerschaft.

In Deutschland verdrängte die italienische Oper die Ansätze zu einer wenigstens in der Musik — nicht im Text, der auch hier mit Vorliebe der antiken Mythologie entnommen wurde — nationalen Oper, als die wir die Hamburger Oper (1678—1738) mit ihren Hauptvertretern Reinhard Keiser (1674—1739), dem unstäten, aber hochbegabten Joh. Siegm. Kuffner (1657 bis 1727), dem gelehrten Joh. Mattheson (1681 bis 1764) u. a. bezeichnen können. Vorher schon hatte der treffliche Heinrich Schütz (1585—1672) als erster Rinuccini's „Dafne“ in einer Umarbeitung von Martin Opitz neu komponiert (1627). Aber alles das mußte vor den Italienern weichen, die an den Höfen zuerst und sodann in den Städten ihren Einzug hielten. Die Errichtung einer italienischen Oper in Hamburg an Stelle der eingegangenen deutschen, 1740, bezeichnet den Sieg auf der ganzen Linie. Deutschland gab nun selbst der italienischen Oper einige ihrer hervorragendsten Vertreter in Karl Heinrich Graun (1701—1759), Joh. Adolf Hasse (1699—1783), dem Gatten der berühmten Sängerin Faustina Bordoni, ferner Joh. Gottlieb Naumann (1741—1801). Auch der große Georg Friedrich Händel (1685—1759) schrieb seine Opern im italienischen Stil, belebte aber die schablonenhaften Formen durch das Feuer seines dramatischen Empfindens, desgleichen war Gluck in seiner ersten Periode ein echter Italiener.

Auch in England mußten die Anfänge einer nationalen Oper, die Henry Purcell (1658—1695) geschaffen hatte, dem Ansturm der Italiener weichen.

Nur Frankreich vermochte sich seine eigene Ent-

wicklung zu bewahren. Zwar war bereits 1645 eine italienische Gesellschaft nach Paris gekommen, aber schon 1650 begann die französische Produktion, die sich so steigerte, daß 1669 von Perrin und Cambert eine eigene Nationaloper gegründet wurde, die Jean Baptiste de Lully (1633—1687), ein geborener Italiener, im Empfangen aber Vollfranzose, an sich riß. Lullys Musik schließt sich streng an den meist von Philippe Quinault gedichteten Text. Die natürliche Rhythmiß und Accentuation der Sprache wird von ihm völlig gewahrt. Sein Werk führte Jean Philippe Rameau (1683—1764) in glänzender Weise weiter. Doch muß dabei gesagt werden, daß außerhalb Frankreichs diese Opern gegen die italienischen nicht aufkommen konnten; hier vermochte erst Glucks Reform allgemeinen Einfluß zu gewinnen.

Die geschilderten Verhältnisse gelten von der „opera seria“ (tragédie lyrique), deren Bevorzugung von Stoffen aus der uns nicht stärker berührenden Mythologie eine völlige Verflachung des Textwortes sehr begünstigte. Ganz anders war es, wenn man komische Stoffe wählte. Da die absolute Musik nur in beschränktem Maße komisch zu wirken vermag, war die Eindrucksfähigkeit an eine gewisse Bedeutung der Handlung und des Textwortes gebunden. Für einen pointierten Dialog, aber auch für das Begreifen des Intriguenspiels war das Verständnis des Textwortes unumgängliche Notwendigkeit. So ist es bei der „opera buffa“ auch in der neapolitanischen Schule niemals zu jener völligen Unterjochung des Textes durch die Musik gekommen, wie wir sie für die ernste Oper als kennzeichnend schilderten. Im Gegenteil mit Pergolesi (1710—1736) „Serva padrona“, Logroscino (1700—1763) „Il vecchio marito“ u. s. w. vermochte 1752 eine italienische Buffonistentruppe auf neue in Paris Fuß zu fassen und Frankreichs musikalische Welt in zwei Lager zu spalten. Zwar verstanden auch jetzt die französischen Musiker es rasch, das Fremde nur als

Anregung zur Ausbildung des Eigenen zu benutzen. Wie einst in der opera seria Lully, war es auch jetzt wieder ein Italiener, der erst 1757 nach Paris gekommene Egidio Duni (1709—1775), der nun die nationale französische opéra comique aus der Wiege hob. Ihm folgten François Danican Philidor (1726—1795), der un- gelehrte, aber frische und dramatisch lebendige Pierre Monsigny (1729—1817) und jener, der in seinen Forderungen einer dramatischen Deklamation auf Kosten der Musik am weitesten ging, der Belgier N. C. Modeste Grétry (1741—1813). Aber hier waren die Gegensätze zwischen Italienern und Franzosen keine so scharfen, es entstand bald ein gemeinsames Zusammenwirken. Da aber die beliebten italienischen Komponisten sich nicht auf komische Opern beschränkten, sondern auch ihre ernstesten Werke vorführten, kam es, daß auch in Frankreich immer mehr, trotz Lully und Rameau, der italienische Opernstil der herrschende wurde, so daß Gluck für seine Reformen, die im Grunde dieselben waren, wie die Lullys, in Paris große Gegnerschaft vorfand.

Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714—1784), Deutscher von Geburt (vgl. d. Einleitung zum Abschnitt „Gluck“), war bis zum Abschluß seiner Londoner Thätigkeit um 1747 durchaus Italiener in der Komposition. Händels gewaltige Musik und Rameaus Opern wirkten auf ihn sehr stark ein, so daß er mit seiner bisherigen Schreibweise brach. Was nun Glucks Reformbestrebungen, die in „Orpheus“, „Alceste“, „Armida“ und den „Sphingenien“ ihre herrlichsten Früchte trieben, über die aller seiner Vorgänger hinaus hob, war, daß sie sich nicht nur auf die äußere Form, sondern in höherem Maße auf Inhalt und Geist der Werke erstreckten. Gluck ist der erste, dessen Werke psychologisch durch ihren rein menschlichen und seelischen Gehalt uns fesseln. Deshalb sind sie noch heute von unveränderter Wirkungsfähigkeit, während das Schaffen seiner Vorgänger, auch das eines so gewaltigen

dramatischen Talentes, wie Händel es war, unser Inneres nicht mehr zu ergreifen vermag. — Glucks Reformen gewannen auf Italien keinen bedeutenden Einfluß. Ueberhaupt trat die Pflege der opera seria hinter der opera buffa zunächst zurück. Auch in Deutschland hatte diese mit dem Volke eine gewisse Fühlung genommen im Singspiel, das (für Personen niederen Standes) dem Liede einen Platz einräumte, dabei den gesprochenen Dialog durchweg verwertete. Das blieb überhaupt ein Gegensatz zwischen der komischen Oper Italiens und der Deutschlands und Frankreichs, daß bei der ersteren das Recitativ Verwendung fand, während bei den beiden letzteren der Dialog gesprochen wurde.

In Deutschland entstand dann auch der Meister, der das Gute der italienischen Buffooper, die in Paisiello (1741—1816) und Cimarosa (1749—1801) noch treffliche Vertreter hatte, mit dem gesunden, volkstümlichen deutschen Singspiel zu vereinen verstand, überdies aber auch über die ganze tragische Ausdruckswelt eines Gluck verfügte, — Wolfgang Amadeus Mozart (1756 bis 1791). In seinen unsterblichen Meisterwerken ist alles enthalten: Zier- und Schöngesang, schlichte Liedweise und erschütterndste Tragik, alle Mittel sind verwertet, über die das musikalische Ausdrucksvermögen verfügt, aber alle nur so und nur dort, daß wir stets dem natürlichsten und ideal schönen Ausdruck wahren Empfindens gegenüberstehen.

In Frankreich entwickelte sich inzwischen die komische Oper immer mehr zur Spieloper, deren wirksamste Vertreter Boieldieu (1775—1834), Adam (1803—1856), und Auber (1782—1871) es verstanden, mit einer rhythmisch sehr stark entwickelten und mehr prickelnden Musik einen scharf pointierten Dialog und bewegte Lustspielhandlung zu verbinden. Der letztgenannte Komponist wußte mit seiner „Stimmen von Portici“ (1828) auch der ernstern Oper eine neue Richtung zu geben,

in der mit ihm jener Italiener zusammentraf, der in seinem „Barbier von Sevilla“ seinem Vaterlande die beste Buffoper gegeben hatte, Gioacchino Rossini (1792—1868) in seinem „Wilhelm Tell“ (1829). Diese „große“ Oper mit zumeist der Geschichte entnommenen Stoffen, deren Hauptstützen Cherubini, Spontini, Halévy waren, wurde von Meyerbeer (1791—1864) zu den größten Erfolgen geführt. Gerade die Werke dieses außerordentlich begabten Musikers zeigen aber auch am deutlichsten die Gefahren dieser Gattung, Zuspizung auf äußerliche Wirkung durch Schaustellung und Prunk. Das Ganze geriet ins Fahrwasser des Ausstattungstückes, musikalisch in ein äußerliches Pathos und grelle Wirkung durch scharfe Gegensätzlichkeit. Die tragischen Opern der gleichzeitigen Italiener Bellini (1801—1835), Donizetti (1797—1848) und Verdi (1813—1901) in seiner ersten Periode sind im Grunde genommen von der alten „italienischen Oper“ nur durch die mehr menschlich interessante Stoffwahl verschieden.

Einzig Deutschland brachte etwas Neues hervor, indem auch hier endlich eine Nationaloper entstand. Beethovens „Fidelio“ ragt allerdings nur als gewaltige Einzelerrscheinung hervor, hat aber doch in Verbindung mit des Riesen anderen Werken auf die deutschen Musiker tief eingewirkt, ihnen ein Gefühl für urgewaltige Leidenschaft und Größe mitgeteilt. Dann aber ergriff die Romantik auch die Musik. Die Freude an heimischer Art, an deutscher Volks- und Sage, das stille Einvernehmen mit der Natur, das dem deutschen Geiste eigen ist, erfrischte und belebte die erstarrten Formen der Oper. Mit Karl Maria von Webers (1786—1826) Freischütz (1821) hebt die neue Zeit an, die über Heinrich Marschner (1795—1861), den zu weichlichen Spohr (1784 bis 1859) zu Richard Wagner (1813—1883) führt. Auch in die komische Oper zog deutsche Art ein. Der gute Albert Döring (1803—1851) mit etwas Spießbürger-

tum, aber doch kerngesunder Art und natürlichem Frohsinn, Otto Nicolai (1810—1849), der feinere, dem leider der Tod die Feder zu früh aus der Hand nahm, schufen Bleibendes, aber auch hier ist Wagner die Vollendung, der in den „Meistersingern“ ein von echt deutschem Humor durchwehtes, einzigartiges Lustspiel schuf.

Richard Wagner (s. dessen Biographie S. 276), der in unvergleichlicher Weise das musikalische mit dem dichterischen Genie vereinigte, hob die Oper im Musikdrama über die ganze bisherige Sphäre hinaus, indem er gewissermaßen eine Allkunst gab. Gleichzeitig verstand er es, die musikalischen Ausdrucksmittel in ungeahnter Weise zu steigern und vermochte den tieffinnigen Sagenschatz seines Volkes bei aller Treue gegen die Vorzeit so zu vertiefen, daß er für den heutigen Geist fruchtbar wurde. Unter dem Bann seines Riesengeistes stehen seither alle Opernkomponisten, auch diejenigen, die als seine Gegner auftreten. Italiens gefeiertster Komponist, Verdi (1813 bis 1901) beugte sich mit jedem Werke mehr dem nordischen Einfluß, ebenso die Franzosen Charles Gounod (1818—1893) und Ambroise Thomas (1811—1896). Eine vorübergehende Erscheinung war der italienische Verismo, der sich allerdings schon in Bizets (1838 bis 1875) „Carmen“ ankündigte. Mascagnis (1863 geb.) „Cavalleria rusticana“ begann 1890 ihren Triumphzug durch die Welt, alles verblüffend und eine Fülle von Nachahmungen nach sich ziehend. Aber gar bald sah man ein, daß musikalischer Naturalismus im Drama ein innerer Widerspruch sei, indem ja schon die musikalische Rede der nackten Wirklichkeit widerspricht. Um so erquickender wirkte dann der Flug ins Märchenland, den Humperdinck im „Hänsel und Gretel“ zuerst wagte. Seither hat er viele Nachahmer gefunden. Darf man aus kleinen Anzeichen Folgerungen schließen, so kann man aus Verdis „Fallstaff“, d'Alberts „Abreise“, Ursprungs „das Unmöglichste von allem“, Hofses

„Prinz wider Willen“ u. a., wo wieder Fäden aufgenommen werden, die bereits Cornelius in seinem köstlichen „Barbier“ angeknüpft, Hugo Wolf im „Corregidor“ weiter gesponnen hatte, den Schluß ziehen, daß wir uns aus der Riesenwelt Wagners wieder intimeren Reizen zuwenden; diese neueste Form der Oper könnte man vielleicht die Konversationsoper nennen. In den auch in Deutschland mit starkem Erfolg gegebenen Werken des Italieners Ermanno Wolf-Ferrari ist diese Gattung auf der Grundlage der italienischen Buffo-Oper mit starker Beeinflussung durch Mozart zu einer recht liebenswürdigen und in der Charakteristik reichen Kleinkunst ausgebildet worden.

Adam.

Adolf Karl Adam wurde am 24. Juli 1803 zu Paris geboren. Sein Vater Ludwig A. war zu der Zeit Professor am Pariser Konservatorium. Am 3. Dezember 1758 zu Müttersholz im Elsaß geboren, hatte er sich im Studium der deutschen und italienischen Altmeister ein sehr reifes Können erworben, das ihm die freundschaftliche Hochschätzung eines Glück eintrug. Als Lehrer — u. a. war Herold sein Schüler — erfreute er sich eines großen Ruhmes, der ihm bis an sein Lebensende, am 8. April 1848, treu blieb. — Der junge Adolf Karl zeigte zunächst nichts von des Vaters Ernst und Streben. Er war ein rechter Tunichtgut, der auch, nachdem er das gelehrte Studium aufgegeben hatte und ins Konservatorium eingetreten war, sich in leichtsinniger und spielender Ausnutzung seiner großen musikalischen Begabung gefiel, bis ihn Boieldieu in eine ernstere musikalische Zucht nahm. Seine zahlreichen Phantasien, wie die Musik, die er von 1824—1829 zu vielen Vaudevilles und Liederspielen lieferte, verraten seine Begabung für Melodie, zugleich auch ein großes Talent für die Improvisation. Die Ausarbeitung aber ist oberflächlich und leichtsinnig. Das gilt leider auch von seiner ersten größeren Oper „Pierre et Catherine,“ die ihm am 9. Februar 1829 die „Opéra comique“ erschloß. Seine Heirat mit einer Choristin hatte ihn mit seiner Familie entzweit, erst 1833 gelang es Herold eine Ausöhnung herbeizuführen. Eine Reihe Arbeiten, die Adam, der mit größter Leichtigkeit schuf, rasch hintereinander dem Publikum vorführte, vermochten keinen nachhaltigen Eindruck zu machen. Erst der Einakter „Le Chalet“, „Die Schweizerhütte“ errang am 25. September 1834 einen größeren Erfolg, der Adams Ruf auch nach Deutschland trug, für ihn selbst aber die Bedeutung hatte, daß er von nun an ernstere Anforderungen an sich selbst stellte und sich von der slavischen Nachahmung seiner Vorbilder, zumal Aubers, frei machte. Die Frucht dieser Umwandlung zeigte sich in der dreiaktigen komischen

Oper, die am 13. Oktober 1836 einen ungeheuren Erfolg errang: „Der Postillon von Conjumeau“. Dieses Werk hat sich bis auf den heutigen Tag auch in Deutschland, das in Theodor Wachtel den besten Postillon-Darsteller gehabt hat, auf der Bühne erhalten, und wirkt Dank der hübschen Handlung, der melodiereichen und geistvollen Musik noch heute so frisch, wie am ersten Tag.

1839 sehen wir Adam in Petersburg, 1840 in Berlin, an beiden Orten mit Ehren überhäuft, die ihn aber in seiner unermüdbaren Thätigkeit nicht hinderten, die nur in den Jahren 1846—49 eine vollständige Unterbrechung erfuhr. Adam hatte selber ein Opernunternehmen, Théâtre national, gegründet, bei dem er erfahren mußte, daß die besten Absichten nicht ausreichen, wenn sie nicht von genügendem Kapital unterstützt sind. Sein finanzieller Ruin nötigte ihn zu verdoppelter Thätigkeit, der die Güte des Geleisteten nicht immer Schritt hielt. Seit 1848 bekleidete er überdies eine Professur am Konservatorium. Er starb am 3. Mai 1856.

Von seinen 53 Bühnenswerken erscheinen noch gelegentlich im Spielplan unserer Bühnen „Le roi d'Yvetot“ (1843), „Si j'étais roi“ (1852), und besonders noch die niedliche „Nürnberg'sche Puppe“ (1852). Eher würde sich wohl ein Wiederbelebungsversuch mit einem seiner Ballets lohnen, unter denen „Giselle ou les Willis“ (1841) in rein musikalischer Hinsicht den Höhepunkt von Adams Schaffen bezeichnet, das ihm in der Geschichte der französischen Spieloper einen dauernden Ehrenplatz neben Auber und Boieldieu sichert.

1. Der Postillon von Conjumeau.

Romische Oper in 3 Aufzügen. Text von de Leuben
und Brunswick.

Personen: Chapelou, Postillon, später als Saint-Phar
Sänger (Tenor) — Madelaine, Wirtin, später Frau von
Latour (Sopran) — Bijou, Schmied, später Mcindor, Sänger
(Baß) — Marquis von Corch, Intendant der königlichen
Schauspiele (Tenorbuffo).

(1. Akt.) Im Dörfchen Conjumeau feiern der Postillon
Chapelou und die Wirtin Madelaine Hochzeit.

Freudig feiern die Dorfbewohner mit. Hoffentlich kommt kein Fahrgast, der dem Postillon die Freuden seines Hochzeitstages vergällen würde. Denn dem Schmied Bijou, dem früheren Postillon, fällt es gar nicht ein, Chapelou, der ihm die Geliebte weggeschnappt, einen Dienst zu erweisen. Im Gegenteil, als jetzt der Marquis von Corch, der Intendant der königlichen Schauspiele, der auf der Suche nach einem Tenor ist, ins Dörfchen kommt, bessert er den verunglückten Wagen so rasch wie möglich aus, daß die Abfahrt nur recht bald von statten gehe. Nach alter Sitte wird die Braut von den Bäuerinnen dem Gatten entführt, dieser aber muß den Bauern ein Lied singen. Er thut es. „Ho ho, ho ho, so schön und froh, du Postillon von Lonjumeau“ klingt es schmetternd in die Lüfte.* Der Marquis ist glücklich, das ist ja der Tenor, den er gesucht. Und wirklich gelingt es seinen glänzenden Versprechungen, den leichtsinnigen Postillon seinem jungen Weibchen abspenstig zu machen und nach Paris zu entführen.

(2. Akt.) Zehn Jahre sind inzwischen vergangen. Chapelou ist nicht mehr der unbekannte Postillon, er ist als Saint-Phar der berühmteste Sänger der Pariser Oper, verwöhnter Liebling der Frauen, nur in seinem Leichtsinn der Alte. Der frühere Nebenbuhler, der Dorfschmied, ist jetzt sein Freund; den Namen Bijou hat er mit dem theatermäßig klingenden Alcindo vertauscht. Er hat es allerdings mit seinem Baß nicht so weit gebracht, wie der Herr vom hohen C; immerhin fühlt er sich als Chorführer nicht nur sehr wichtig, sondern auch zu Abenteuern berufen. Aber auch Madeleine ist nicht mehr die bescheidene Dorfwirtin. Sie hat von einer reichen Tante nicht nur ein großes Vermögen, sondern

* Das jetzt allgemein übliche taktmäßige Knallen mit der Peitsche hat Theodor Wachtel, der selber vor seiner Sängerlaufbahn Fuhrherr gewesen, eingeführt.

auch den Namen einer Frau von Latour geerbt. Auch sie ist in einem sich gleich geblieben, in der Liebe zu dem leichtsinnigen Postillon, den sie als Opfernänger wiedergewinnen will, dem sie aber vorher eine so gründliche Lehre geben will, daß er ihr zum zweitenmale nicht wieder durchbrennt. Die Gelegenheit bietet sich auf ihrem Landhause, wohin der Liebe girrende Marquis seine Sänger geführt hat, um ihr ein Ständchen zu bringen. Die geheuchelte Heiserkeit Saint-Phars schwindet bald, als der Leichtentflamme hört, es gelte Frau von Latour. (Romanze: „Von frühster Morgenröte“). Ein Zwiesgespräch zwischen Saint-Phar und Alcindor, im Laufe dessen der letztere Gelegenheit hat, seine Verdienste als des „Chores feinste Blüte“ zu preisen, wird durch ein Zusammentreffen des Tenors und der Frau von Latour abgelöst. Diese hat es so eingerichtet, daß ihm jetzt ein Brief überbracht wird von seiner Frau Madeleine. Sie entreißt ihm das Briefchen und spielt die Entrüstete, da sie eben im Begriff gewesen, dem Sänger ihre Hand zu bieten. Diese Gelegenheit reich zu werden, will sich Saint-Phar nicht entgehen lassen. Er erklärt alles für Lüge und ist zur sofortigen Heirat bereit. Diese soll nach seiner Absicht nur eine Scheinheirat sein, bei der ein Opfernstatist den Priester darstellen soll. Aber der Marquis, der den abscheulichen Plan belauscht hat, hinterbringt ihn der Frau von Latour, die kurz entschlossen dafür sorgt, daß ein wahrer Priester in die Kapelle kommt.

(3. Akt). Die Trauung ist vollzogen. Und „Gehent, Gehent!“ jammern Saint-Phar und seine Spießgesellen. Es war ja eine wirkliche Heirat, und auf Doppellehe steht der Tod durch den Galgen. Der in seiner Liebe getäuschte Marquis holt Häfcher herbei; währenddessen bringt Madeleine ihren lockern Ehgemahl fast zur Verzweiflung, indem sie im dunklen Zimmer gleichzeitig als Madeleine und Frau von Latour auf ihn einredet. Die Landreiter kommen und bringen — die Rettung; alles klärt sich auf,

und „ho ho, ho, ho! so schön und froh, du Postillon von Lonjumeau!“

Erste Aufführung in Paris, 13. Okt. 1836. Denselben Stoff behandeln noch nachher zwei italienische Opern von Pietro Coppola (1838) und Giov. Ant. Speranza (1842).

2. Die Nürnberger Puppe.

Romische Oper in 1 Akt. Text von de Leuven und Beauplan.
 Personen: Cornelius, Spielwarenhändler (Baß) — Benjamin, sein Sohn (Tenor) — Heinrich, sein Nefse (Bariton) — Bertha (Sopran).

Der berühmte Puppenfabrikant Cornelius hat eine lebensgroße Puppe angefertigt, deren kunstvoller Mechanismus nach seiner Erwartung sicher noch zum eigentlichen Leben werden wird. Dann soll das so vollkommen gebaute Wesen seines Sohnes Benjamin Weib werden. Cornelius und Benjamin sind ausgegangen, da kann Bertha ungestört zu ihrem Geliebten Heinrich, des Puppenmachers Nefsen hineinschlüpfen. Aber, o wehe, Heinrich beschädigt das kostbare Werk sehr, und als jetzt Cornelius zurückkommt, bleibt ihnen in der Eile nichts anderes übrig, als daß Bertha die Kleider der Puppe anzieht und ihre Stelle im Kabinett einnimmt. Da Cornelius den Augenblick der Menschwerdung seines Automaten für gekommen hält, holt er die Puppe gleich vor. Und wer beschreibt seine stolze Freude? Sein Werk lebt! Aber, o weh; das Weib trägt sich wie eine Teufelin, und der Meister ist froh, als es endlich wieder in Starrheit verfällt. Diesen Augenblick benutzen Heinrich und Bertha, wieder die rechte Puppe an ihre Stelle zu setzen. Der Meister aber folgt gern dem Rat seines Nefsen, den offenbaren Teufelspuk zu vernichten. So entdeckt er nicht den Schaden, den Heinrich angerichtet hat und giebt diesem über-

dies, aus Dankbarkeit für den guten Ratschlag, Bertha zur Frau.

Erste Aufführung in Paris am 21. Februar 1852.

In dem ersten der schauerlichen „Nachtstücke in Callots Manier“ von E. L. A. Hoffmann, „Der Sandmann“ (1817 erschienen) haben wir wohl die erste durchgeführte Gestaltung des Gedankens der Belebung eines Automaten. Vielleicht hat diese Erzählung des in Frankreich so sehr geschätzten deutschen Phantasten die Anregung zum Textbuche der Oper Adams gegeben.

Dieser sehr verwandt ist eine niedliche auch in Deutschland oft aufgeführte neuere Operette von Edmond Audran: „Die Puppe“ und auch das vielgespielte Ballett „Die Puppenfee“ von Gaul und Haffreiter, Musik von Beher, gehört hierher.

d'Albert.

Eugen d'Albert ist am 10. April 1864 in Glasgow geboren, wo sein in Nienstetten bei Altona geborener Vater als Tanzlehrer wirkte. Zuerst Freischüler der National Training School zu London, erhielt er die weitere musikalische Ausbildung durch Hans Richter und Franz Liszt. Bereits 1881 trat er als Klavierspieler auf, als der er sich einen Weltruf erworben hat, der ihm die erste Stelle unter den lebenden Klavierspielern zuerkennt. In der letzten Zeit tritt er aber immer bedeutsamer als schaffender Künstler hervor. Neben Liedern und Klavierstücken hat er bereits fünf Opern geschrieben, von denen der Rubin (1893), Ghismonda (1895) und Gernot (1897) allerdings keine nachhaltigen Erfolge haben erringen können. Das kleine, ungemein fein instrumentierte Lustspiel „die Abreise“ (1898) hat dagegen mehr Glück gehabt, das auch dem leidenschaftlichen „Kain“ (1900) treu geblieben ist.

Daß d'Albert zu den wenigen zeitgenössischen Komponisten gehört, die von Wagner das einzige, was wirklich übernommen werden muß, gelernt haben, nämlich Stil, hat sein seitheriges Schaffen deutlich erwiesen. Stil in dem höchsten Sinne des völligen Einzwerdens von Inhalt und Form. Zwar „der

„Improvisator“ (Berlin 1902) scheiterte am schlechten Textbuch. Aber im „Tiefstand“ (1904) überraschte der Künstler durch einen völlig neuartigen, für diese Dichtung aber gebotenen Orchesterstil, der wie eine ständige feinlinige Illustration zu den Vorgängen des Dramas wirkt. d'Alberts neuestes Werk, das kleine Lustspiel „Flauto solo“ (1905) kehrt dann zu jener Gattung zurück, in der der Komponist sein Eigenstes zu geben hat. Diese feine Arbeit in Verbindung mit der bei aller geistreichen Liebenswürdigkeit immer überzeugenden Empfindung wirkt wie ein Seitenstück zum Stil der Kammermusik als intimes musikalisches Lustspiel. Dies riesige moderne Orchester ist hier ganz anders gebändigt, als noch in der „Abreise“.

1. Die Abreise.

Musikalisches Lustspiel in 1 Aufzug. Dichtung von A. v. Steingentesch, bearbeitet von Ferdinand Graf Sporck.

Personen: Gilfen (Bariton) — Luise, seine Frau (Sopran) — Trott (Tenor).

In textlicher Hinsicht beruht der Reiz dieses Werkchens im Dialog, der Inhalt ist in wenigen Worten erzählt. Gilfen und seine Frau Luise verstehen sich nicht mehr recht, Gilfen will deshalb verreisen. Der Hausfreund Trott bestärkt ihn darin. Seine übermäßige Geschäftigkeit erweckt den Verdacht Gilsens, der zur Ueberzeugung kommt, daß die ständige Gegenwart dieses Dritten die Ursache des Unbehagens ist. Trott aber hofft in Gilsens Abwesenheit Luises Liebe zu gewinnen. Doch Gilfen verreisst nur scheinbar. Er kehrt bald um. Es kommt zwischen ihm und seiner Frau zur Aussprache, in deren Verlauf sie sich in alter Herzlichkeit wieder finden. Es giebt aber doch noch eine Abreise, — die Trotts.

Erste Aufführung 1898 in Frankfurt.

2. Kain.

Musikdrama in 1 Aufzug. Dichtung von Heinrich Vothhaupt.

Personen: Adam (Baß) — Eva (Sopran) — Kain (hoher Baß) — Adah, sein Weib (Sopran) — Abel (Tenor) — der kleine Hanoah, Kains Sohn (Mezzo-Sopran) — Luzifer (Baß) — die Stimme des Herrn (viestimmiger Chor).

Lange schon ist das erste Menschenpaar aus dem Paradiese vertrieben, erwachsen sind seine Söhne, unvergessen aber die verlorene Herrlichkeit. Alle trauern, wenn sie des Paradieses gedenken, nur Abel nicht, dem es in lichten Gesichtern sich zeigt. Ein ganz anderer ist Kain, auf dem das Dasein mit seinen ungelösten Fragen lastet. In der Einsamkeit der Nacht will er Gott aufrufen, daß er ihm Rechenschaft ablege über das Dasein. An Stelle Gottes erscheint Luzifer. Und wie er einst die Mutter belogen, täuscht er jetzt mit schöner Rede den Sohn. Er, Luzifer, habe erst das Menschenleben lebenswert gemacht, indem er Zweifel und Kampf hineingetragen. Er habe auch für die Ruhe gesorgt, denn durch ihn sei der Schlaf und der ewige Schlaf, der Tod, in die Welt gekommen. Im Schlafe findet auch Kain Ruhe, nachdem Luzifer verschwunden. Aber nicht lange. Der junge Morgen ruft Abel, daß er die Schönheit der Welt genieße und jinge, ihrem Schöpfer Lob und Opfer darbringe. Der Freudige weckt Kain, dessen Haß gegen alles Lebendige, Blühende ihn so übermannet, daß er schließlich Abel nieder schlägt. Da dröhnt des Herren Stimme, der Rechenschaft verlangt. In Kain erwacht das Bewußtsein seiner furchtbaren Tat. Nun will er auch das junge Leben vernichten, seinen Sohn. Das aber kann er nicht. Und wie ihn nun die Mutter dieses Kindes vor des Vaters Totschlag schützt, erwacht auch in ihm die Erkenntnis des Wertes alles Lebens. Für Weib und Kind muß er leben, mit ihnen zieht er hinaus in die ungewisse Ferne.

Erste Aufführung in Berlin am 17. Februar 1900.

Man kann nicht behaupten, daß die biblische Erzählung dramatischer geworden ist, dadurch, daß Bulthaupt an die Stelle menschlicher Leidenschaften philosophische Erwägungen gestellt hat.

Der gewaltige Stoff ist oft aufgegriffen worden; zuletzt als Oratorium von Max Zenger. Als Oper zuerst von Joh. Phil. Förtsch (1652 — 1732), dessen „verzweifelnder Brudermörder“ (3 Akte) 1689 an der Hamburger Oper aufgeführt wurde. Von anderen Komponisten seien noch erwähnt die Italiener Caldara (1733) und Piccini (1758) und der berühmte französische Violinvirtuose Rudolph Kreutzer (1810).

3. Tiefland.

Musikdrama in einem Vorspiel und zwei Aufzügen nach
N. Guimera von Rudolf Lothar.

Personen: Sebastiano, ein reicher Grundbesitzer (Bariton) — Tommaso, der Älteste der Gemeinde (Baß) — Moruccio, Mülhknecht (Bariton) — Martha (Mezzosopran) — Nuri (Sopran) — Pedro, ein Hirte (Tenor) — Mando, ein Hirte (Tenor).

Das Vorspiel führt uns ins Hochland der Pyrenäen. Dort, wo zwischen den letzten Felsenhalden die Herden mühsam ihre Nahrung suchen, begegnen sich bei Tagesgrauen die beiden Hirten Pedro und Mando. Seit drei Monden hat Pedro keinen Menschen mehr gesehen. Doch ist die Einsamkeit ihm nicht schrecklich; in ihr ist ja so schön zu träumen. Nur nach einem sehnt er sich, einem Weibe, das sein Leben teilt. Das Weib ist ihm ein hehrer Gedanke, des Lebens Glück und Krone. Wohl verlacht Mando Pedros hohe Meinung, doch wird dieser umso weniger daran irre, als ein Traum ihm die Erfüllung seiner Sehnsucht kündete. Woher sie nur zu ihm kommen mag. Na, dieser Steinwurf von der Schleuder wird's ihm sagen. — Zunächst freilich trägt er ihm nur Flüche ein. Denn aus der Talmulde, in die er gestiegen, steigen Menschen auf, vor denen Pedro in seine Hütte nach der Höhe ausweicht. — Dennoch geht ihn der Besuch an. Es ist Sebastiano, des Hirten Brotherr. Mit ihm

kommt der greise Gemeindeälteste Tommaso und — ein Weib. Sollte sie die Pedro verheißene Gattin sein? Dann wäre es freilich ein böses Geschick für den braven Burschen, und der Lenker kein anderer, als Sebastiano selber. Denn wie wir aus dem Gespräche der beiden erfahren, ist Martha nicht nur Sebastiano's Pflegekind, sondern auch seine Geliebte. Freilich hat er die arme, von allen verlassene, an den Dienst bei ihm gefesselte Waise dazu gezwungen. Sebastiano seinerseits hängt in leidenschaftlicher Liebe an Martha. Aber — das erfahren wir freilich erst später — der für unermesslich reich geltende Gutsbesitzer ist in Wirklichkeit in arger Bedrängnis, so daß ihn nur eine reiche Heirat retten kann. Die Braut dazu hat er; aber der Vater derselben verlangt die Beseitigung des „Aergernisses“. So soll Martha an den Hirten Pedro verheiratet werden; denn von diesem einfältigen Burschen erwartet Sebastiano am wenigsten Hemmung. Ist er doch keineswegs gesonnen, Martha aufzugeben. Das Mädchen aber will nimmer zur alten Schmach die neue fügen und flieht die Berge hinab. Dagegen flammt in dem herbeigerufenen Pedro, der staunend der Enteilenden nachstarrt, alsbald leidenschaftliches Begehren auf, als sein Herr ihm den Heiratsplan mittheilt. Wie gerne ist er dazu bereit, weiß er doch nichts von Falschheit. So eilt er denn freudig hinab ins Tiefland, „seinem Glücke nach“, wie er glaubt.

(1. Aufzug.) Wir sind in Marthas Mühle. Das heißt, auch sie gehört Sebastiano, der sie einst dem Pflegevater Marthas als Preis für diese überlassen hat. Jetzt sind außer dem Mühlknecht drei Weiber drin, die gerne erfahren möchten, ob es wahr ist, daß die Martha heiraten soll. Was aus dem schweigsamen Knecht nicht herauszubringen ist, plaudert die kleine Nuri, Marthas junge Freundin harmlos aus; und noch mehr dazu, wie sie selbst einst gesehen, daß der Herr Martha ewige Treue geschworen. Nun haben die Lästermäuler ja Stoff

genug. Mühsam nur vermag Martha die spöttelnden Weiber loszuwerden. Da kommt auch schon Pedro. Er ist lustig und der Spott der Dörfler sicht ihn nicht an. So vollendet sich das Schicksal. Mit Grauen erfährt der greise Tommaso in welche Schmach er wider Willen den braven Burschen gelockt. Voll frevelhaften Uebermutes aber kündigt Sebastiano Martha an, daß er auch in ihrer Hochzeitsnacht nicht auf sie verzichten wolle. —

Die Hochzeit ist vorbei. Martha und Pedro sind allein. Er naht ihr mit täppischer Zutraulichkeit. Wie soll er nur ihre abweisende Haltung überwinden. Da breitet er seine kargen Schätze vor ihr aus. Hier an diesem ersten Taler klebt sein Blut. Ihn hat er sich verdient, da er mit seinen Händen den riesigen Wolf erwürgte, der allnächtlich ihm in die Herde brach. Allmählich erwacht Marthas Teilnahme für den starken Burschen, der so bescheiden zu ihren Füßen kauert. Wenn sie ihn nur nicht so verachten müßte, weil er sich kaufen ließ zu diesem schmachvollen Bunde. Da wird sie zu ihrem Entsetzen gewahr, daß Pedro betrogen worden ist, daß sie seinen Liebesworten Glauben schenken kann. Wie wohl tut es ihr, daß er bei der ersten Klage von ihrer Schmach als schützender Rächer vor sie hintritt. Um so mehr, in dieser Stunde, da Sebastiano diese Schmach so furchtbar sie fühlen läßt, indem er in ihr Haus eingebrochen ist, wie sie am Lichtschein in ihrer Kammer bemerkt. Mühsam nur hält sie Pedro zurück. Aber auch sie wagt dem gebietenden Rufe zu widerstehen. Bei einander verharren sie diese Nacht in der großen Stube, Martha in schwerem Herzenszwiespalt, während Pedro zu ihren Füßen eingeschlafen ist, treu und wachsam, wie ein Hund.

(2. Aufzug.) Die Ereignisse folgen sich rasch. Pedro ist durch Marthas Zurückhaltung und den Spott der Dörfler mit schwerem Mißtrauen erfüllt und will in seine Berge zurück. Da sucht ihn Martha, der das Leben unerträglich geworden ist, so zu reizen, daß er sie

töten soll. Auf diese Weise erfährt er von ihr ihre Schande, aber auch ihre Liebe zu ihm. Noch weiß er nicht, wer ihm die Schmach angetan. Da führt Sebastiano selbst im Uebermut das Verderben herbei. Er verlangt von Martha unter grenzenloser Verachtung Pedros den Liebestanz. Da ruft Martha Pedro gegen ihren Peiniger zu Hilfe. Noch einmal gewinnt Sebastiano durch die Hilfe seiner Leute das Feld. Aber er ist „gezeichnet“. Die reiche Heirat zerschlägt sich, da Tommaso selbst den Vater der Braut aufgeklärt hat. Und als nun Sebastiano der einsamen Martha gegenüber sein Herrenrecht geltend machen will, bricht Pedro ins Haus ein, und erwürgt den Gewalttäter wie einst den wilden Wolf. Dann eilt er mit seinem Weibe „hinauf in die Berge. Hinauf zu Lust und Licht und Freiheit! Fort aus dem Tiefland!“

Erste Aufführung am deutschen Landestheater in Prag am 15. November 1903.

4. Flauto solo.

Musikalisches Lustspiel in einem Aufzuge. Von Hans von Wolzogen.

Personen: Fürst Eberhard (Baß) — Prinz Ferdinand (Tenor) — Maestro Emanuele (Bariton) — Musjö Pepusch (Bariton) — Signora Peppina (Sopran).

Der sinnreiche Scherz spielt im 18. Jahrhundert an einem deutschen Fürstenhose. Es ist fast selbstverständlich, daß der Schloßgarten in französischem Stil angelegt ist. Aus dem kleinen Musikpavillon klingt aber jetzt kerndeutsche Musik. Fürst Eberhard will nur von solcher etwas wissen. Leider ist sein Geschmack ebenso rauh wie das Kriegshandwerk, das er gut versteht. Um so ärgerlicher ist er, daß sein Sohn, der Prinz Ferdinand ausschließlich dem welschen Geschmacke huldigt, an Weibergesang Gefallen findet und selber ein so weichliches Instrument, wie die Flöte, leidenschaftlich spielt. Da hat es

der fürstliche Kapellmeister Pepusch nicht leicht. Ein grundgescheiter Musikus und braver Mensch dazu, muß er seine Kunst zu den wenig gewählten Spässen des Fürsten erniedrigen. Er könnte sich darüber eher trösten, da er dadurch doch seinem Fürsten die Sorgen verscheucht, würde nicht die deutsche Kunst auf diese Weise zum Gespött der verhaßten Welschen, an deren Spitze der Kapellmeister des Prinzen, Emanuele, steht. Da hat Pepusch für sechs Fagotte einen Schweine-Kanon komponieren müssen, für den er von den Welschen reichen Spott erfährt. Dabei ist trotz allem diese Arbeit besser, als der ganze Gesang seines italienischen Rivalen. Bald wird er auch in anderer Hinsicht des Verhaßten Nebenbuhler. Ist da eine weltberühmte italienische Diva, Signora Peppina, am Hofe — ohne Wissen des Fürsten natürlich — um ein Fest des Prinzen durch ihren Gesang zu verschönen. Kaum haben sich Pepusch und Peppina getroffen, sind sie einander auch gut, was gegenüber der Sängerin um so begreiflicher ist, als sie in Wirklichkeit ein kreuzbraves Tiroler Dirndl mit einem kerndeutschen Herzen ist. Sie verrät denn auch Pepusch, daß an diesem Abend, den der Fürst bei einem Manöver verbringen soll, beim Prinzen ein musikalisches Fest ist, zu dem eine große Gesellschaft erwartet wird. Nun hatte der Fürst aus lauter Aerger über das Flötenspiel des Prinzen, Pepusch zu diesem geschickt, mit dem Befehl, ebenfalls ins Gelände abzurücken. Der Prinz glaubt dem in seiner Eifersucht auf Pepusch doppelt heimtückischen Emanuele, daß ihn der deutsche Kapellmeister beim Fürsten verraten habe. So will er Pepusch auch einen Streich spielen und befiehlt ihm, am Abend vor der vornehmen Gesellschaft den Schweine-Kanon zum Vortrag zu bringen. Pepusch empfindet das mit Recht als eine Schmach, die man seiner geliebten deutschen Musik antun will und sucht nach einem Auswege. Inzwischen trifft Peppina mit dem Fürsten zusammen, der früher aus dem Manöver zurück-

gekehrt ist, weil ihm seine Späher verraten haben, daß beim Feste des Prinzen ein österreichischer Graf zugegen sein würde. Dieser „fremde“ Besuch erklärt sich ja harmlos genug, da der Desterreicher nur eines Engagements der Peppina wegen herkommt. Aber Peppina benützt die Gelegenheit, um dem Fürsten, der an dem herzlichsten Dirndl rasch Gefallen gefunden hat, von dem Schimpf zu erzählen, der seinem braven Pepusch diesen Abend angetan werden soll.

So ist die Festesstunde denn da. Die Gäste sind versammelt. Da naht Pepusch mit seinen sechs Fagottisten. Indes, es wird noch ein siebentes Pult aufgestellt. Wozu? Nun, es sei über Nacht noch ein Ferkelchen zur Welt gekommen, zu den sechs Fagotten ein — Flauto solo. Die Stimme soll Maestro Emanuele spielen. Noch ist alles in Aufregung, da tritt zur allgemeinen Ueerraschung der Fürst ein. Und er befiehlt dem Prinzen selber die Flötenstimme zu spielen. Da feiert denn die deutsche Kunst einen schönen Triumph, denn Pepusch hat mit vorzüglichem Können die italienische Arie, die Emanuele für Peppina geschrieben, in seinem Schweine-Kanon kontrapunktisch verarbeitet. Da erkennt auch der Prinz gern an, daß Pepusch die welsche Kunst fein in deutschen Dienst gezwungen habe. Aber auch dem Fürsten steigt die Erkenntnis auf, daß sein Sohn, der so trefflich hier beim Spiele seine Stimme gehalten, „auch am Ende die schwere Meisterei lernen werde, wie man auf der Fürsten-Flöte richtig musiziert.“ So schließt mit Peppinas Gesang das ganze Spiel um so heiterer ab, als der Prinz selber die Hände von Pepusch und Peppina in einander schließt, wodurch der Bund deutscher und italienischer Kunst fröhlich symbolisiert wird.

Erste Aufführung in Prag am 12. November 1905. Die Verkleidung ist so durchsichtig, daß jeder bei diesem Fürstenhose an den preussischen Königshof Friedrich Wilhelms I. und seines großen, Flöte blasenden, der welschen Kunst zugeneigten Sohnes denkt.

A u b e r.

Das äußere Leben Daniel François Esprit U b e r s ist trotz seiner ungewöhnlich langen Dauer rasch erzählt, da es in seltener Regelmäßigkeit verlief. Er entstammte einer in Paris ansässigen Künstlerfamilie; sein Großvater war Hofmaler, sein Vater im Amte zwar „officier des chasses“ des Königs, nebenher aber gediegener Dilettant in Musik und Malerei; nach der Revolution betrieb er auch einen Kunsthandel. Sein Sohn wurde auf einer Reise der Eltern am 29. Januar 1782 zu Caen in der Normandie geboren. Die musikalische Begabung offenbarte sich schon sehr früh, bereits als Elfjähriger schrieb er Romanzen. Der Künstlerfamilie aber kam das offenbar als nichts gerade Besonderliches vor, und so bestimmte ihn der Vater für den Kaufmannsstand. Uber ging nach England, kam aber 1804 von dort zurück, musikalischer denn zuvor. Das gründliche Mitmachen des ebenso kostspieligen als zeitraubenden Lebens eines Pariser Stuhers ließ ihm doch noch Zeit für allerlei Compositionen, zu denen ihn besonders die Zugehörigkeit zu der Gesellschaft der „Kinder Apollon“, der er 1806 beitrug, anregte. 1812 komponierte er zum erstenmale für ein Liebhabertheater einen dramatischen Stoff „Julie“, in dem Cherubini trotz aller Oberflächlichkeit und Unzulänglichkeit der Mache ein großes Talent erkannte. Er regte Uber zu gründlichen Studien an, die dieser auch nach einigem Schwanken mit dem ihm eigentümlichen Eifer betrieb. Die Früchte des Fleißes zeigten sich bald, und regten ihn zu einer stets steigenden Arbeitsamkeit an. Die erste Anerkennung rang er der Kritik 1820 mit „La bergère châtelaine“ („Die Geliebte vom Schlosse“) ab, es folgte im nächsten Jahre „Emma“ („Das unbedachte Versprechen“). Dann fand der junge Meister in Eugen Scribe (1791—1861) den ihm entsprechenden Textdichter. Geistreich, liebenswürdig, voller Grazie und Leichtigkeit, aber auch unbeküm-

mert in der Wahl der Mittel, wenn sie nur auf das Publikum -- er hatte das Pariser im Auge -- wirkten. Auber hatte die ersten Eigenschaften in hohem Maße, der letzteren verfiel er erst später, als seine Kraft abnahm. „Leicester“ wirkte weniger, dagegen hatte „La neige“ („Der Schnee“ oder „Der neue Eginhard“) 1823 schönen Erfolg. Alle diese, wie auch die nächsten Opern zeigen Auber in Abhängigkeit von Rossini, dessen Stern damals im höchsten Glanze strahlte. Diese Unselbstständigkeit hörte aber bald auf. 1825 erschien „Maurer und Schlosser“, der erste große Wurf des Komponisten, der ihn schon in seiner ganzen Eigenart zeigt, die ihn zum französischen aller Komponisten macht. Es folgten zwei geringere Werke und und dann 1828 seine erste große Oper, die ihn mit einem Schlage zum hochberühmten Komponisten machte, „Die Stumme von Portici“. So ist der heitere Auber auch für die große Oper zum Bahnbrecher geworden. Die beiden anderen Werke, die eine völlige Umgestaltung des Repertoirs bedingten, Rossinis „Tel“ (1829) und Meyerbeers „Robert der Teufel“ (1831) sind später erschienen.

Nur zwei Jahre später tat Auber auch den Haupttreffer auf dem Gebiete der komischen Oper. Sein „Fra Diavolo“ (1830) wurde im In- und Ausland des Meisters volkstümlichstes Werk. Von jetzt aber beherrschte Auber die Bühne, der er jährlich eins oder mehrere Werke schenkte, wenigstens nach der heitern Seite fast ganz. Bis Ende der vierziger Jahre hielt er sich auf der vollen Höhe des Könnens, dann machte sich auch bei ihm ein Abnehmen der Kraft bemerkbar, obgleich auch noch die letzten Werke ihm keine Unehre machten. Und er komponierte bis in die letzten Stunden seines Lebens mit einem bewundernswerten Fleiße und fast beispielloser Arbeitskraft. Daneben fand er völlig Zeit, seinen amtlichen Pflichten obzuliegen; er war 1829 Mitglied der Akademie, 1842 als Cherubin's Nachfolger Direktor des Konservatoriums, 1857 obendrein kaiserlicher Kapellmeister geworden. Ebenso unermüdet pflegte er die Geselligkeit und den Reitsport. Sonst aber hielt sich sein Leben immer in denselben Bahnen eines heiteren, glücklichen, zufriedenen und aufregungslosen -- nicht einmal verheiratet war er -- Daseins; Paris hat er während der neunzig Jahre seines Lebens kaum verlassen. Er starb in der Nacht vom 12. auf den 13. Mai 1871, während draußen die Komune tobte, eines sanften Todes.

Von seinen Werken nennen wir noch „Gustave III.“ („Der Maskenball“, 1833); die von Gumperdinck neu bearbeitete Märchenoper „Das eiserne Pferd“ (1835); „Der schwarze Domino“ (1837); „Der Feensee“ (1839); „Die Krondiamanten“ (1841); „Des Teufels Anteil“ (1843); „Manon Lescaut“ (1855) und die letzte Oper „Liebesträume“ (1869).

1. Maurer und Schlosser.

Oper in 3 Akten. Text von E. Scribe und Delavigne.

Personen: Oberst Leo von Merinville (Tenor) — Irma, eine Griechin (Sopran) — Roger, ein Maurer (Tenor) — Baptiste, ein Schlosser (Baß) — Henriette, dessen Schwester (Sopran) — Zobeide, Irmas Gespielin (Sopran) — Madame Bertrand (Mezzosopran) — Usbeck und Ricca, türkische Sklaven (Tenor und Baß).

(1. Akt.) In der Pariser Vorstadt St. Antoine feiert der Maurer Roger seine Hochzeit mit Henriette. Den fröhlichen Gästen singt er ein Lied zum Preise des Handwerks: „Nur Courage, nicht verzage, treue Freunde sind dir nah“, klingt der kräftige Rehrhein. — Woher nur Roger das viele Geld hat, um solch ein Fest feiern zu können? Frau Nachbarin weiß allerlei zu munkeln. Ihren von der Eifersucht eingegebenen Verleumdungen aber macht das Erscheinen Leos von Merinville ein Ende, eines Offiziers, dem Roger das Leben gerettet hat; er ist es auch gewesen, der dem wackeren Maurer das Geld gegeben hat. — Das Fest geht zu Ende, die Neuvermählten sollen heimgeführt werden. Da erscheinen zwei dunkle Unbekannte, sie suchen einen Maurer, — Roger wird von ihnen fortgeschleppt.

(2. Akt.) Im Hause des türkischen Botschafters. Ein schönes Griechennädchen, Irma, singt ihre Sehnsucht nach ihrem Geliebten Leo, jenem Offizier, den wir als Gönner Rogers kennen gelernt haben. Möge er herbeieilen und sie aus der Gewalt dieses türkischen Tyrannen

Abdallah befreien. Dieser scheint auch von Furcht erfüllt, daß ihm die Schöne entführt werde, denn jetzt werden zwei Männer, deren Augen verbunden sind, herbeigeschleppt. Die Binde wird ihnen abgenommen. Wir erkennen Roger und seinen Schwager Baptist, einen Schlosser, der auf dieselbe Weise aufgegriffen worden ist. Beider harret Arbeit, Roger soll den Eingang vermauern, Baptist Ketten schmieden. (Duett: „Keine Kaste, angefaßt“). Nachdem sie die Vorbereitungen getroffen, werden sie weggeführt. Da kommt heimlich Leo, um seine Geliebte zu befreien. Sie entweichen, werden aber im Garten eingeholt und mit den bereiteten Ketten an die Wände angeheftet. Roger wird herbeigeschleppt und muß, obwohl er den Freund erkennt, mit der Einmauerung beginnen. Aber „Nur Courage, nicht verzage, treue Freunde sind dir nah“.

(3. Akt.) Die junge Frau Henriette ist fast in Verzweiflung. Wo ist nur ihr Roger hin? „Lohnt es wohl der Mühe, solchen Mann zu frein?“ Nun haben die Nachbarinnen Stoff für ihre bösen Mäuler; doch die kleine brave Frau hält in diesem „Bankduett“ wacker stand. Endlich ist sie allein, jetzt kommt Roger, der wieder mit verbundenen Augen zurückgeführt worden ist. Er ist, trotzdem er ein schönes Stück Geld verdient hat, in schwerer Sorge um seinen Freund, und beachtet deshalb kaum sein Weib. Sollte es also am Ende doch wahr sein, was die böse Nachbarin Bertrand ihr zugezischt? Roger ihr untreu? Und sie stellt ihn zur Rede, was er im Hause des türkischen Botschafters zu tun gehabt, wohin ihn die Nachbarin fahren sah. So hat die böse Zunge wider Willen zum guten Ende geholfen. Roger weiß jetzt, wo sein Freund ist. Er stürzt davon, ihn mit Hilfe der Behörden zu retten. Und noch weißsagt Baptist allen den Untergang, da kommen sie auch schon im Triumph herbei. Drum „Nur Courage, nicht verzage, treue Freunde sind dir nah!“

Erste Aufführung am 3. Mai 1825 in Paris.

2. Die Stumme von Portici.

Große historische Oper in 5 Akten. Text von E. Scribe und Delavigne.

Personen: Alfons, Sohn des Vizekönigs von Neapel (Tenor) — Elvira, seine Braut (Sopran) — Lorenzo, Alfonsos Vertrauter (Tenor) — Masaniello, neapolitanischer Fischer (Tenor) — Fenella, seine Schwester, eine Stumme — Selva, Führer der spanischen Leibwache (Baß).

(1. Akt.) Es ist um das Jahr 1647. Wir sind in den Gärten des vizeköniglichen Palastes, in deren Hintergrund wir eine Kapelle sehen. Alfons, des Vizekönigs Sohn, steht vor der Vermählung mit Elvira. Aber trotzdem er diese innig liebt, kann er sich seines Glückes nicht freuen. Ein Treubruch lastet auf seinem Herzen, ein Treubruch an der stummen Fenella, die er in heißer Leidenschaft verführt hat. Nun ist sie verschwunden, und auch sein Vertrauter Lorenzo vermochte sie nicht aufzufinden. Banger Sorge voll verläßt Alfons den Schauplatz, denn es naht der Festzug, der seine Braut zur Kapelle geleitet. Jubelnd singt Elvira ihr Glück. Da stürzt die Stumme in den festlich gestimmten Kreis. Ihre Zeichen erzählen ihr trauriges Los. Geliebt, verraten, verlassen, von Häschern gefangen gehalten, denen sie nunmehr entflohen. Elvira verspricht ihr ihren Schutz, trotzdem ein Offizier ihr berichtet, daß der Vizekönig selbst das Mädchen vor einem Monat gefangen setzen ließ. Wir wissen, warum er es gethan, doch Elvira, nichts Böses ahnend, führt nach der Trauung ihrem Gatten die Stumme zu, die ihn als ihren Verführer brandmarken muß. In der allgemeinen Aufregung gelingt es Fenella, den Häschern zu entfliehen.

(2. Akt.) Drunten in Portici am Meeresstrande kürzen die Fischer sich die Arbeit durch ein Lied, das ihnen Masaniello singt. („Es wehen frische Morgen-

lüfte“.) Masaniello ist in banger Sorge; seit einem Monat ist seine Schwester verschwunden. Und als jetzt auch sein Genosse *Pietro* ihm bestätigen muß, daß auch er vergeblich nach Fenella gesucht, ergreift ihn die Ahnung, daß seine Schwester geraubt, vielleicht verführt sei. Die herbeistürzende Fenella macht seine Ahnung zur traurigen Gewißheit. Das ist zu viel. Lange schon gärt im Volke die Empörung gegen die Willkürherrschaft des Vizekönigs. Jetzt soll es zur Tat kommen. Doch Vorsicht tut not.

(3. Akt.) Das Marktgewühl in Neapel, in das uns dieser Akt versetzt, bietet dasselbe Bild, wie an andern Tagen. Als aber jetzt königliche Häfcher Fenella ergreifen wollen, bricht der wohl vorbereitete Aufruhr los. Die unter den Kleidern versteckten Waffen werden hervorgeholt, ein Gebet um Gottes Beistand in diesem Kampfe wider Tyrannenwillkür, und fort geht es zu blutiger Tat.

(4. Akt.) Wir sind wieder in Masaniello's Fischerhütte. Das hatte er nicht gewollt, den Tod des Tyrannen, ja; aber das ist ja eine neue Tyrannei, die des Volkes entfesselte Leidenschaft führt, blutiger und gräßlicher, als die zuvor. Die hinzukommende Fenella bestärkt ihren Bruder nur in seinem Abscheu. Dann bricht sie erschöpft zusammen. „O senke, süßer Schlaf, dich nieder“ flehen wir, voll Mitleid mit der Armen, wie Masaniello, dem die Verschworenen keine Ruhe lassen. Er muß mit ihnen, noch ist Prinz *Alfons* ihrer Rache nicht zum Opfer gefallen. Doch die Stumme hat nicht geschlafen, voller Entsetzen sieht sie den Untergang des noch immer Geliebten voraus. Da klopft es und herein treten — *Alfons* und *Elvira*. Um Schutz flehen die Flüchtigen. Und Masaniello, der zurückkommt, sichert ihnen diesen zu; er ist ein offener Feind, der im Kampfe keinen schont, aber mit dem Blut von Wehrlosen sich nicht beflecken will. So verteidigt er seinen Feind auch gegen seine bisherigen Genossen, die ihm dafür den Untergang schwören.

(5. Akt.) Sie haben sich furchtbar gerächt. *Pietro* hat

Masaniello, der jetzt im Palaste des Bizekönigs wohnt, Gift beigebracht. Es ist eine schreckliche Zeit. Im drohenden Donner des Besubs glaubt das Volk des Himmels strafende Stimme zu hören. Und nun rückt auch Alfons mit seinem Heere heran. Da kann nur der Held Masaniello helfen. Aber das Gift hat gewirkt; Wahnsinn verhüllt seine Sinne. Wohl zieht er zur Schlacht, doch sie wird verloren, er selber fällt im Kampf mit seinen eigenen Leuten, denen er sich durch die erneute Rettung Elviras noch mehr verhaßt gemacht hat. Da will auch Fenella nicht mehr leben und stürzt sich ins Meer. Das Volk aber fleht den Himmel an, den Tod der Schuldlosen als Sühnopfer anzunehmen und dem Lande unter dem neuen Herrscherspaare eine glückliche Zeit zu bescheren.

Erste Aufführung in Paris am 29. Februar 1828.

Der geschichtliche Masaniello (Tommaso Aniello) war Anstifter und Führer des neapolitanischen Volksaufstandes vom Jahre 1647, der sich gegen die hohe Besteuerung der Lebensmittel richtete, die der Herzog von Arcos ausgeschrieben hatte. Er war kurze Zeit Herr der Lage, verfiel aber dann in Irresinn und wurde von Banditen, die Arcos gedungen hatte, ermordet. Er ist der Held zahlreicher Opern, deren älteste von Reinhard Keiser aus dem Jahre 1706 stammt. Auch Fenella, die Stumme, ist mehrfach u. a. von Stefano Pavesi (1831) und dem Polen Razynski (1840) verherrlicht worden.

Man kann die „Stumme“ als ein Vorspiel der zwei Jahre darauf erfolgten Julirevolution bezeichnen. Unter ihren Tönen begannen die Kämpfe nicht allein in Frankreich, sondern auch in Brüssel, Mailand und Warschau, ja auch in Deutschland, wo sich z. B. in Kassel, Braunschweig und Leipzig die Bürgergarde die Ouvertüre aufspielen ließ. Der gewaltigste „Erfolg“ aber war der in Brüssel, wo das Publikum am 25. August 1830 durch die Aufführung der Stummen derartig erregt wurde, daß es wutentflammt in die Straßen Brüssels hinausstürmte, das Volk mitriß und den Palast des holländischen Justizministers und andere Gebäude zerstörte, der Beginn des Aufstands, der mit der Los-trennung Belgiens von Holland endigte.

Bemerkenswert ist endlich, daß das, was äußerlich wenigstens

die hervorspringendste Eigenschaft der Oper ist, die Verwertung einer *Stummen* in der Hauptrolle, nicht etwa ein besonderer Einfall des Textdichters oder des Komponisten gewesen ist, sondern eine — durch Verhältnisse gebotene *Notwendigkeit*. Ursprünglich sollte *Masaniello's Schwester* auch eine singende Person sein. Auber aber, der mit steter Rücksicht auf die ihm zur Verfügung stehenden Gesangskräfte schrieb, fand, daß die „große Oper“ in Paris zu der Zeit keine dramatische Sängerin hatte, die gegenüber der Koloraturfängerin *Damoreau=Cinti* (*Elvira*) sich behaupten konnte. Dagegen besaß die Tänzerin *Noblet* gerade für dramatisch bewegte Aufgaben ein mimisches Talent von seltener Ausdruckskraft, das sich Textdichter und Musiker nicht entgehen lassen wollten.

3. *Fra Diavolo* oder das Gasthaus von *Terracina*.

Römische Oper in 3 Akten. Text von E. Scribe.

Personen: *Fra Diavolo*, zunächst unter dem Namen eines *Marquis von San Marco* (Tenor) — *Lord Rooburn* (Baß) — *Pamella*, seine Gattin (Mezzosopr.) — *Lorenzo*, römischer Dragoneroffizier (Tenor) — *Matteo*, Gastwirt (Baß) — *Berline*, seine Tochter (Sopran) — *Giacomo* und *Beppo*, Banditen (Tenor und Baß).

(1. Akt.) Ein Stück italienischer Räuber- und Liebesromantik tut sich vor uns auf. Die Handlung spielt 1830 in und bei einem Gasthause von *Terracina*. Alle Welt ist voll des Namens des schrecklichen Räuberhauptmanns *Fra Diavolo*, der mit einer sagenhaften Kühnheit eine beispiellose Geschicklichkeit verbindet, durch die er bislang immer allen Nachstellungen entgangen ist. Wieder rüstet ein Trupp römischer Dragoner sich zum Ausbruch gegen die Räuber im Gebirge. Der Fang würde sich auch insofern lohnen, als ein Preis von 10 000 Piaßtern darauf angelegt ist. Alle sind voll Kampfesmut, nur ihr Offizier *Lorenzo* zieht schweren Herzens mit. Denn er liebt

Berline, das liebliche Wirtstöchterlein. Aber was nützt ihre Gegenliebe, er ist arm, und sie wird den reichen Bauer Francesco heiraten müssen. Da kommt ein englisches Ehepaar, und erinnert durch seine Wehklagen über einen räuberischen Ueberfall den Offizier daran, daß Pflicht vor Liebe geht. Er macht sich mit seinen Mannen zur Verfolgung der Räuber auf. — Mylord und Lady langweilen sich. Da war doch, wenigstens für die Gnädige, eine bessere Zeit, als ein flotter Marquis ihnen noch Gesellschaft leistete. Noch ist Lord Roburn dabei, sein Behagen über die Abwesenheit des verwünschten Kurmachers auszudrücken, als dieser auch schon erscheint. Das englische Ehepaar begiebt sich zur Ruhe. Der Marquis aber, der noch eben den Herrn spielte, verkehrt jetzt ebenso gewandt mit zwei Banditen, die ihm hohe Ehrfurcht bezeugen, denn er ist — Fra Diavolo. Dann ist er wieder galanter Marquis und ruft durch eine Serenade die verliebte Lady herbei, der ihr empörter Gatte auf dem Fuße folgt. Fra Diavolo aber entdeckt, daß die Engländer ihre Schätze in die Kleider eingnäht haben. Das war, was er wissen wollte; zunächst aber muß er sich noch gründlich über seine Leute ärgern. Denn Lorenzo und seine Dragoner kommen von einer erfolgreichen Streife gegen die Räuber zurück, auf der sie den Schmuck der Lady wiedergewonnen haben. Voller Freude schenkt die Lady Berline 10 000 Lire, so daß jetzt ihrer Heirat mit dem Geliebten nichts mehr im Wege steht. Dieser aber macht sich mit seinen Soldaten sofort von neuem auf den Weg, nach Fra Diavolo zu fahnden.

(2. Akt.) Berlinens Schlafgemach, das zwei Nebenausgänge, einen in das Zimmer der Engländer, einen andern in ein dunkles Gemach hat. Die Engländer sind in ihrem Zimmer, da schleicht der Marquis herein, um alles auszukundschaften. Eine schmachtende Romanze „Dorina, liebe Kleine“, ruft die beiden Banditen herbei. Da kommt plötzlich Berline, die drei haben gerade noch

Zeit, sich in die Kammer zu flüchten. In seligen Weisen singt Berline ihr Glück, entkleidet sich und legt sich zu Bett, dem frohen Morgen entgegenzuträumen. Jetzt schleichen die drei heraus, um den Diebstahl an den Engländern auszuführen. Da pocht es von neuem. Lorenzo kehrt mit seiner Mannschaft zurück, da ihm ein Müller verraten, Fra Diavolo habe sich nach Terracina gewendet. Berline eilt, den Soldaten eine Mahlzeit zu bereiten, da hören Lorenzo und der Lord, der auch hinzugekommen, in der Nebenstube etwas fallen. Sie öffnen; heraustritt der Marquis, dem es ein Leichtes ist, jedem der beiden einzureden, er sei zu einem Stelldichein geladen, und so beide zu wilder Eifersucht zu entflammen.

(3. Akt.) Eine Gebirgslandschaft in der Nähe Terracinas. Fra Diavolo, jetzt im Räubergewand, kommt den Berg herab. Einen Zettel wirft er in einen hohlen Baumstamm, alle seine „Freunde, die er unter den Scharen zählt“ zu benachrichtigen. Pfingstfest ist heute, und wenn alle in der Kirche sind, will er den Raub an den Engländern ausführen. Eben haben die zwei Banditen den Befehl ihres Hauptmanns entziffert, da kommt Lorenzo, tief traurig ob der vermeintlichen Untreue Berlinens, die heute den reichen Bauern heiraten soll. Vergeblich bestürmt das schuldblose Mädchen den Geliebten. Da hört sie von den trunkenen Banditen jene Worte, die sie am Abend in ihrer Kammer gesungen. Ein dunkler Verdacht steigt in ihr auf, den sie Lorenzo mitteilt, der die beiden Banditen verhaften läßt. Diese müssen nun Fra Diavolo, der oben erscheint, gegenüber tun, als sei alles in bester Ordnung. Und der Gefürchtete geht in die Falle. Lorenzo entreißt ihm das Gewehr und schießt den Fliehenden nieder. Der Siegesgesang vereinigt sich mit dem Liebeslied des glücklichen jungen Paares.

Erste Aufführung am 28. Januar 1830 in Paris.

Es giebt auch eine Parodie auf die Oper „Fra Diabolino“ von Poisson, die 1853 in Paris gegeben wurde.

4. Der schwarze Domino.

Romische Oper in 3 Akten. Text von Scribe.

Personen: Lord Elfort (Bariton) — Graf Juliano (Tenor) — Horace von Massarena (Tenor) — Gil Perez, Dekonom eines Damenstiftes (Baß) — Angela, die Aebtissin dieses Stiftes (Sopran) — Brigitte (Sopran) — Claudia, Julianos Wirtschafterin (Alt).

(1. Akt.) Angela, die Vorsteherin eines Damenstiftes in Madrid besucht mit ihrer Vertrauten Brigitte heimlich einen Maskenball, wo sie Horace von Massarena wiederzufinden hofft, der bei derselben Gelegenheit ein Jahr vorher ihre Liebe gewonnen hat. Sie täuscht sich auch nicht, versäumt aber im Geplauder mit dem Geliebten die mit Brigitte verabredete Stunde zur Heimkehr und muß nun allein nach Hause, nachdem sie Massarena, der nicht hinter ihr Geheimnis kommen kann, entwischt ist.

(2. Akt.) Auf diesem Heimweg gerät Angela in die Wohnung des Grafen Juliano, wo ein Fest gefeiert wird, auf dem sie auch den Dekonom ihres Stiftes, Gil Perez, sieht. Des Grafen Wirtschafterin Claudia verkleidet sie in Bauerntracht und giebt sie für ihre Nichte aus. Den Huldigungen der Herren weiß sie sich geschickt zu entziehen, tritt dann Gil Perez, der Claudia auf ihr Zimmer verfolgt, schwarz verschleiert, als Gespenst entgegen und fordert ihm die Schlüssel zum Stifte ab.

(3. Akt.) Auf diese Weise kommt sie in ihr Stift, ohne daß etwas gemerkt worden ist. Ihre Liebe aber kann sie nicht ertönen. Da wird ein Cavalier gemeldet. Es ist Massarena, der mit der Bitte um Dispens von einer verhaßten Ehe naht. Er liebt eine Unbekannte, Angela verrät sich durch ihr Ungestüm und kann ihm kaum entinnen. Glücklicherweise entbindet die Königin Angela von ihrem Amte, die nun Massarenas Gattin wird.

Erste Aufführung 1837 in Paris.

Denselben Stoff behandelt Lauro Rossis: „Il domino nero“ aus dem Jahre 1849.

5. Carlo Broschi oder des Teufels Anteil.

Romische Oper in 3 Aufzügen. Text von Scribe.

Personen: Ferdinand VI., König von Spanien (Baß) — Maria Theresia, seine Gemahlin (Kontra=Alt) — Rafael d'Estuniga (Tenor) — Gil Vargas, sein Lehrer (Baß) — Carlo Broschi (Sopran) — Casilda, seine Schwester (Sopran) — Fray Antonio, Großinquisitor (Baß).

(1. Akt.) Der junge Rafael d' Estuniga, dessen Hofmeister Gil Vargas stolz darauf ist ihm keine Gedanken in den Kopf gesetzt zu haben, hat nie besonders viel studiert, am wenigsten aber in der letzten Zeit, wo er sich in ein hübsches aber offenbar sehr armes Mädchen so sehr verliebt hat, daß er all' sein Besitztum geopfert hat, um nur ihr nahe kommen zu können. Da aber ist sie plötzlich aus Madrid verschwunden. Alle Mühe hat ihn sie nicht finden lassen. Jetzt ist er zur bekannten Hexeneiche gekommen, wo er den Teufel anrufen will. Sein Hofmeister Vargas meint allerdings ein Dienst beim Großinquisitor sei schließlich noch besser und jedenfalls sicherer. Er sei wieder in dessen Gnade gekommen. Wie, erzählt der falsche Alte nicht. Er erzählt nicht, daß er die schöne Casilda, übrigens ohne zu wissen, daß diese von Rafael geliebt werde, auf des Inquisitors Veranlassung dem König Ferdinand zugeführt hat. Fray Antonio, der Inquisitor, hofft durch diese Liebe zu erreichen, daß der König sich seiner Gemahlin Maria Theresia dann gänzlich abwendet und völlig zum Werkzeug in seinen Händen herabsinkt. Aber Casilda hat, wie sie jetzt ihrem Bruder Carlo Broschi erzählt, damals ihre Flucht bewerkstelligen können und ist vorderhand im Kloster in Sicherheit. Der König aber, der an ihren Tod glaubt und sich die Schuld daran zuschiebt, ist von schwerer Melancholie befallen. Selbst auf der Jagd verläßt sie ihn nicht, auch der ihn treu liebenden Königin Zuspruch

fruchtet nicht. Da, was klingt an sein Ohr? Ein schlichtes Lied, das ein junger Sänger singt, Carlo Broschi. Es bringt Friede in des Königs verdüstertes Gemüt. So erkennt die Königin ein Hilfsmittel gegen des Königs Krankheit, in Carlo Broschis Gesang, und sie beeilt sich, den Sänger für ihren Hof zu gewinnen.

Von der alleinstehenden Königin versucht Kasael ein Fähnrichspatent zu erlangen. Da er sich aber auf den ihr verhassten Inquisitor beruft, schlägt sie ihm die Bitte ab. Nun bleibt dem Jüngling doch nur noch der Teufel übrig. Da Carlo in ihm den Geliebten der Schwester erkennt, erscheint er ihm auf den Ruf und verspricht ihm, was er begehrt, aber gegen die Abmachung, daß ihm überall die Hälfte zufällt, als des Teufels Anteil. Kasael ist zunächst sehr bescheiden, er will nur ein Fähnrichspatent.

(2. Akt.) Im königlichen Palast zu Madrid herrscht jetzt bessere Stimmung. Carlo Broschis Gesang wirkt in der That heilbringend auf den König, der sich auch wieder inniger seiner Gemahlin zuwendet. Doch der Großinquisitor giebt seine Pläne noch nicht auf. Die Absicht, den König durch eine Predigt wieder in seine Schlingen zu bringen, hintertreibt Carlo, indem er den Herrscher durch ein Lied so fesselt, daß er nicht zur Predigt geht, ja so voll neuer Thatenlust wird, daß er sogar dem Ministerrat vorsitzen will. Zum Danke für seine Wohltat zieht die Königin Carlos Schwester als Hofdame an ihren Hof.

In diesem Augenblick kommt auch Kasael mit Briefen von seinem Regimente. Vor drei Monaten ist er auf Carlo Broschis Bitte dort zum Fähnrich geworden, jetzt ernennt ihn die Königin zum Hauptmann und beschenkt ihn mit Gold. Da Broschi zugegen ist, den Kasael für den Teufel hält, schiebt der junge Offizier alles diesem zu, giebt ihm auch als den ausbedungenen Anteil das Geld. Voller Uebermut auf des vermeintlichen Teufels Hilfe

will er auch seinem alten Hofmeister, der jetzt Türsteher ist, helfen, beteiligt sich am Spiel — gewinnt, wünscht nun die Geliebte herbei, die in diesem Augenblick vom Hofmarschall geleitet, erscheint. Als Rafael auf sie zueilt, läßt ihn der Hofmarschall in Arrest abführen. Casilda ist aufs tiefste erregt, durch die Begegnung mit dem Geliebten, mehr noch, weil sie in Vargas ihren Entführer erkannt hat. Wer aber beschreibt ihr Entsetzen, als sie jetzt im hereintretenden König den erkennt, dem sie damals zugeführt worden, vor dem sie geflohen. Den zu Tode erschrockenen König, der in ihr ein dräuendes Gespenst (der von ihm vermeintlich Gemordeten) sieht, beruhigt zwar Carlo, dafür erwacht im Monarchen seine Liebe zu dem Mädchen aufs neue. Vorläufig macht allerdings das Erscheinen der Königin der Szene ein Ende. —

Rafael hat seinem Arrest ein rasches Ende bereitet, indem er entsprang. Der Teufel wird schon helfen. Nun trifft er mit Casilda zusammen, der er, trotzdem ihm Carlo zugeflüstert hat, daß Casilda ein Höllenkind sei, seine Liebe erklärt. Der König kommt hinzu und voller Wut, einen Fremden bei der Angebeten zu sehen, übergiebt er ihn der Inquisition. Frah Antonio aber kommt es auf einen gefährlichen Gegner an, auf Carlo Broschi. Da der falsche Vargas diesen als Teufel denunziert hat, ist der Prozeß schnell gemacht. Aber man hat nicht mit Carlos Gesang gerechnet. Dieser ruft den König herbei, der die Befreiung seines Lieblings befiehlt, aber auch die Rafael's, als ihm Carlo in der Not, um den Freund zu retten, zuflüstert, Rafael sei Casildas Gatte. Ja er nennt Rafael jetzt sogar zum Obersten seiner Leibwache. Der junge Offizier aber sieht in allem nur die Hilfe seines Freundes, des Teufels.

(3. Akt.) Rafael ist jetzt ein reicher Mann. Sein Oheim ist gestorben und er ist der Erbe eines ungeheuren Vermögens. Aber nun will er erst recht Casilda zur Frau, mag sie auch ein Höllenweib sein. Wer aber beschreibt sein

Erstaunen, als er jetzt vom Könige die Anweisung erhält, mit seiner Frau Casilda im Palast zu wohnen. So ist er verheiratet, ohne es zu wissen. Carlo hat nicht mehr Gelegenheit, alles aufzuklären. Er sucht die Sache hinauszuschieben, indem er von Rafael die ausbedungene Hälfte auch von Casilda verlangt, diese andererseits überredet, beim Zusammensein mit Rafael zu tun, als sei ungesehen ein zweiter, der Teufel, zugegen. Das beschleunigt aber nur das Unglück, denn Rafael verrät in seiner Verzweiflung alles dem Könige, der auch über Carlo schwere Strafe verhängen würde, offenbarte ihm dieser nicht, daß alles nur geschehen, um den König zu heilen, bewies er ihm nicht die schändliche Intrigue des Großinquisitors. Jetzt aber findet sich der König mit seiner Gattin in Liebe zusammen und segnet selber den Bund Rafael's mit Casilda. Carlo aber offenbart sich als der Schönen Bruder. Auch er ist glücklich, weil andere durch ihn glücklich geworden sind.

Erste Aufführung in Paris am 16. Januar 1843.

Der so verwickelten Intriguengeschichte Scribes liegen geschichtliche Tatsachen zu Grunde. Allerdings weichen diese mannigfach von der Darstellung ab, die ihnen Scribe gegeben. Der neue Saul war Philipp V. von Spanien. Was ihn niederdrückte, war der frühzeitige Tod seines Sohnes. Dagegen stimmt die Persönlichkeit des Sängers. Dieser Carlo Broschi, genannt Farinelli, war am 24. Juni 1705 zu Neapel geboren. Infolge eines Unglücksfalles hatte er, der Sproß einer vornehmen Familie, sich der Kastration unterwerfen müssen. Er bildete sich darauf zum Sänger aus. Früh feierte er Triumphe in den Opern seines Lehrers Porpora; damals erhielt er den Beinamen „il ragazzo“ (das Kind). 1722 feierte er einen großen Sieg in Porporas Oper „Eumene“. Der Kaiser Karl VI. veranlaßte ihn neben dem Koloraturgesang, den er bis dahin allein gepflegt hatte, auch den getragenen dramatischen Gesang zu studieren. Broschi wurde so der erste Sänger der Welt, der auf die Zeitgenossen eine unglaubliche Wirkung ausübte. Ein Beweis seiner Macht ist, daß er 1734 auf Porporas Rat von Handels Gegnern nach London berufen

wurde, wo seine Erfolge in der That Händel zwingen, sein Opernunternehmen im Haymarket-Theater aufzugeben. Zum Heil der Kunst, indem Händel sich nun ganz dem Dratorium widmete. Mit Gold beladen — er bezog allein ein Jahresgehalt von 5000 Pfund — wandte er sich 1736 nach Spanien, wo er durch seine Kunst den Trübsinn des Königs bannte. Er wurde dadurch allmächtiger Günstling Philipps V. und auch seines Nachfolgers Ferdinand VI. Erst der Regierungsantritt Karls III. (1759) vertrieb ihn aus seiner beispiellosen Machtstellung und aus Spanien. Ungeheuer reich zog er sich nach Bologna zurück, wo er sich einen prachtvollen Palast baute. Auch jetzt war er freigebiger Förderer aller Künste, wie er, dem die schönsten Freuden des Lebens von der Natur versagt waren, immer seinen Einfluß nur zum Besten seiner Mitmenschen geltend gemacht hatte. Am 15. Juli 1782 ist, 77 Jahre alt, dieses Gesangswunder gestorben.

Beethoven.

Ludwig van Beethovens (geboren 16. Dezember 1770 zu Bonn, gestorben 26. März 1827 in Wien) überragende Bedeutung für die Musik liegt so durchaus nicht auf dem Gebiete der Oper, daß wir hier füglich von einer Biographie absehen können. Nur auf die Entstehung seiner einzigen Oper „Fidelio“ sei hier kurz hingewiesen. Die Komposition geschah auf Veranlassung des Barons v. Braun. In seiner ersten Gestalt wurde das Werk dreimal am 20., 21. und 22. November 1805 am Theater an der Wien gegeben. Es hatte aber nur wenig Erfolg. Darauf zog St. v. Breuning die 3 Akte in 2 zusammen; Beethoven schrieb eine neue Ouvertüre (Leonore 3), und in dieser Gestalt wurde die Oper am 29. April 1806 wieder aufgeführt. Auch jetzt war der Erfolg gering, so daß das Stück bis zum 23. Mai 1814 liegen blieb, wo es — textlich revidiert von Fr. Treitschke — zum Benefiz der Sängersaal, Vogt und Weinmüller gegeben wurde. Wiederum entstand eine neue „Fidelio“-Ouvertüre. Der

Erfolg wuchs von Vorstellung zu Vorstellung, aber erst die großartige Darstellung der Titelrolle durch die geniale Schröder-Devrient (1822) erschloß das volle Verständnis des herrlichen Werkes. Beethoven wollte es „Leonore“ nennen, der Name Fidelio ist aber der gebräuchliche geblieben. Drei der dazu geschriebenen Overtüren tragen denn auch den Titel „Leonore“. Die erste wurde wohl nie benutzt, die zweite bei den ersten Aufführungen. Heute wird gewöhnlich die vierte zu Beginn, die alle überragende dritte vor dem 2. Akt gespielt.

Das Libretto war ursprünglich französisch von Bouilly und wurde in dieser Gestalt komponiert von Gaveaux (1798), dem Italiener S. Mayr (1805) und Ferd. Paër (1805).

Fidelio.

Oper in 2 Aufzügen. Text nach Bouilly von J. Sonnleithner und F. Treitschke.

Personen: Don Fernando, Minister (Bariton) — Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses (Bariton) — Florestan, ein Gefangener (Tenor) — Leonore, seine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio (Sopran) — Rocco, Kerkermeister (Baß) — Marzeline, seine Tochter (Sopran) — Jacquin, Pförtner (Tenor).

(1. Akt.) Marzeline, des Kerkermeisters Rocco Tochterlein, will gar nichts mehr wissen von Jacquin, dem tüchtigen Pförtner, den sie früher doch gut leiden mochte. Und wer ist Schuld daran? Niemand anders als Fidelio, Rocco's neuer Bursche, der sich im Fluge aller Gunst errungen, so daß auch der alte Kerkermeister ihm seine Tochter zur Frau geben will. Ein seltsamer junger Mann dieser Fidelio, der sich über seine schmucke Braut gar nicht freut, sondern sich als Gunst erbittet, Rocco's Gehilfe bei der Bedienung der Gefangenen zu werden. Rocco will das dem strengen Gouverneur Pizarro vortragen, der jetzt erscheint, um die eingelaufenen Briefe

in Empfang zu nehmen. Einer derselben ist von einem seiner Freunde in der Hauptstadt, der ihm meldet, der Minister wolle abreisen, um die Staatsgefängnisse zu untersuchen, Pizarro möge sich also vorsehen, wenn unter den Gefangenen Opfer seiner Willkür seien. Das ist allerdings mit einem der Gefangenen, Florestan, der Fall. Pizarro will diesen, seinen grimmigsten Feind, ganz aus dem Wege räumen. Da er vergebens Rocco für den Mordplan zu gewinnen sucht, will er selbst sein Rachegefühl befriedigen. Rocco aber soll eine im Gefängnis befindliche Zisterne ausgraben, um in ihr das Opfer für immer zu beseitigen. Fidelio, der bei einem Spaziergang der Gefangenen, den er Rocco abgetrozt, angelegentlich alle Unglücklichen gemustert hat, will bei der schweren Arbeit des Ausgrabens dabei sein. Rocco begreift diesen Wunsch nicht. Kann er ahnen, daß Fidelio kein Mann ist, sondern ein liebendes Weib, Leonore, das nach dem Gatten forscht, der nach einer dunklen Kunde in diesem Gefängnis schmachten soll?

(2. Akt.) Im finsternen Verließe schmachtet in schweren Ketten Florestan, der in ergreifenden Tönen sein Leid klagt, bis eine Ohnmacht ihn umfängt. Rocco und Fidelio kommen herab und machen sich an die Arbeit, über der Florestan erwacht. Er spricht, und, o Entsetzen und Freude zugleich, Leonore erkennt an der Stimme den Gatten. Schon kommt Pizarro. Er glaubt sich allein. Jetzt hat er den Dolch gezogen, seinen Feind niederzustößen, da stürmt Leonore hinter einem Pfeiler hervor: „Töt' erst sein Weib.“ Als er aber in verdoppelter Wut wieder auf die Vereinten einstürmt, hält sie ihm die geladene Pistole vor. — Ein Trompetensignal kündigt die Ankunft des Ministers. Pizarro wird von den hereinstürmenden Soldaten festgenommen, die beiden Gatten aber sind, „o namenlose Freude“, vereint. — Der Minister bringt den Gefangenen Gnade, in Florestan aber erkennt er seinen unschuldigen, längst totgeglaubten Freund. Pizarro ent-

geht seiner Strafe nicht, dem befreiten Florestan aber ist der höchste Lohn, ein „so holdes Weib“ sein eigen nennen zu dürfen.

Die ursprüngliche Fassung des Werkes ist von Dr. Prieger wiederhergestellt und zum hundertjährigen Jubiläum am Berliner Opernhause aufgeführt worden. Es wurde dadurch offenbar, daß fast alle Aenderungen, die Beethoven vorgenommen, Verbesserungen bedeuten, vor allem im dramatischen Sinne. Der Klavierauszug dieser ursprünglichen „Leonore“ ist bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen.

Bellini.

Vincenzo Bellini, geboren am 1. November 1801 zu Catania, gehört zu den früh verstorbenen Meistern, deren vorhandene Arbeiten wir gleichzeitig als Versprechungen für eine größere Zukunft bewerten und deshalb nur mit einem aus Bewunderung und Bedauern gemischten Gefühl betrachten. Seine erste Oper „Adelson e Salvini“ wurde 1825 in Neapel aufgeführt; das nächste Jahr brachte mit „Bianca e Fernando“ einen so guten Erfolg, daß er den Auftrag erhielt für die Scala in Mailand eine Oper zu schreiben. Er that es, „Spirata“ hatte einen sehr großen Erfolg, der aber durch den von „La Straniera“, „Die Fremde“ noch überboten wurde. Es folgten „Zaira“, die durchfiel, „Montecchie Capuleti“ („Romeo und Julie“), die sich durch ihren Melodienreichtum auszeichnet, „L'assonambula“ („Die Nachtwandlerin“), die beim Publikum einen sehr starken Erfolg hatte, von der Kritik aber der lässigen Instrumentierung wegen getadelt wurde. Dadurch ange=stachelt bot der junge Komponist 1831 mit „Norma“ eine Leistung, die, gediegen in der Arbeit, vor allem mit der Malibran in der Titelrolle einen großartigen Erfolg errang. „Beatrice di Tenda“ hatte weniger Glück. 1833 folgte der Komponist einem Ruf nach Paris, wo er mit Ehren überhäuft wurde. Aber nur noch ein Werk „S. Puritani“ (1835 aufgeführt) vermochte er zu schreiben, denn schon am 24. September 1835 starb er eines vorzeitigen Todes.

1. Die Nachtwandlerin.

Oper in 2 (3) Aufzügen. Text von F. Romani.

Personen: Graf Rudolf (Bariton) — Therese, Müllerin (Sopran) — Amina, eine von Therese angenommene Waise (Sopran) — Elwin, ein reicher Gutzbefitzer (Tenor) — Lisa, Wirtin (Alt) — Alexis, ein Landmann (Baß).

(1. Akt.) Ein Schweizerdörfchen. Der reiche Elwin will die schöne Amina heiraten, eine Waise, welche die Müllerin Therese an Kindesstatt angenommen. Alle Bauern freuen sich des Bundes, nur die Wirtin Lisa nicht, die selber auf Elwin gerechnet. Da kommt ein Unbekannter hinzu, Rudolf nennt er sich, doch scheint er die Gegend wohl zu kennen. Aminas Schönheit zollt er bewundernde Anerkennung, die Bauern aber, die ihm schauernd von einem weißen Gespenst berichten, lacht er aus. Die Nacht ist hereingebrochen, Zeit zur Ruhe, die Rudolf in Lisas Wirtshaus sucht.

(Verwandlung bezw. 2. Akt.) Rudolfs Schlafzimmer. Lisa ist nicht spröde gegen den Fremden, in dem sie den für verschollen gehaltenen jungen Grafen erkennt. Ein Geräusch macht Lisa fliehen, die aber in der Eile ein Tuch verliert. Da steigt durch das Fenster, ein brennendes Licht in der Hand, Amina schlafwandelnd herein. Im Schlafe singt sie von ihrer Liebe zu Elwin, und legt sich zu Bett. Rudolf hat das Zimmer verlassen, Lisa aber hat die Bauern und Elwin herbeigeholt, der von seiner Braut, die allgemein für eine Buhlerin gehalten wird, nun nichts mehr wissen will.

(2. bezw. 3. Akt.) Auf einem Plage im Walde trifft Amina in ihrer Pflegemutter Therese Gesellschaft mit Elwin zusammen, den die Unglückliche vergeblich von ihrer Unschuld zu überzeugen sucht. Wütend entreißt er ihr den Ring.

Wieder verwandelt sich das Bühnenbild, das uns jetzt die Umgebung einer Mühle zeigt, von der aus ein Steg über den Mühlgraben führt. Und wieder sind die Bauern froh versammelt, wieder gilt es Elwins Hochzeit, aber diesmal mit Lisa, die ihren bisherigen Bewerber Alexis stolz zurückweist. Da kommt Rudolf und erklärt, daß Amina schuldlos sei. Wohl wollen ihm die Bauern nicht recht glauben, daß es schlafwandelnde Menschen giebt, aber Lisas Tuch zeugt gegen die Heuchlerin. Wer aber noch gezweifelt, dem wird jetzt die Gewißheit. Denn plötzlich entsteigt Amina schlafwandelnd einem Fenster der Mühle und kommt, ihr ganzes Leid, ihre ganze Liebe klagend über den Steg gewandelt. Jetzt ruft sie sehn-suchtsvoll dem Geliebten, und dieser folgt ihr, den Ring steckt er ihr an den Finger, und ein Jubelgesang der Bauern erweckt die Hartgeprüfte zur Freude in des Geliebten Arme.

Erste Aufführung am 6. März 1831 in Mailand.

2. Norma.

Tragische Oper in 2 Akten. Text von F. Romani.

Personen: Sever, römischer Prokonsul in Gallien (Tenor) — Drobist, Haupt der Druiden (Bass) — Norma, seine Tochter (Sopran) — Udalga, Priesterin im Hain der Irminsäule (Alt) — Klotilde, Normas Freundin (Sopran) — Flavius, Severs Begleiter (Tenor).

(1. Akt.) Ein düsteres Nachtbild aus der Keltenzeit in Gallien ist es, das uns diese Oper enthüllt. Der Oberpriester Drobist kommt mit den Druiden in den heiligen Hain, von den Göttern die Vernichtung der feindlichen Römer zu ersehen. kaum sind sie gegangen, da erscheint der römische Prokonsul Sever und bekennt seinem ihn begleitenden Freunde Flavius, daß er Norma, trotz-

dem sie ihm zwei Knaben geboren, nicht mehr lieben könne, seitdem er *Udalgisa* gesehen. Vor den Tönen des heiligen Erzes, das die Druiden zur Versammlung ruft, weichen die Römer. Die Priester und Priesterinnen nahen dem Altare, dessen Stufen *Norma* ersteigt, die Oberpriesterin, *Drovists* Tochter. Keiner ahnt, wie nahe sie dem römischen Feinde verbunden ist. Sie aber liebt den Ungetreuen, deshalb sucht sie die Gefahr, die ihm droht, zu beschwören, und weissagt, Rom werde durch seine eigene Schwäche fallen, nicht sei es der Götter Wille, daß Gallien es bekriege. Sie aber fleht zur „keuschen Göttin“ um die Rückkehr des Entflohenen. Noch eine andere Priesterin kniet in heißem Gebete vor der Irminsäule, *Udalgisa*, die auch den Römer *Sever* liebt, und ihm auch, als er jetzt hinzutritt, treue Liebe gelobt.

Die Scene verwandelt sich und zeigt *Normas* Wohnung. Die Priesterin ist in dumpfer Trauer versunken, sie weiß, *Sever* will sie und die Kinder verlassen. Da kommt *Udalgisa*, bei der Oberin ihr schwerbeladenes Herz zu erleichtern. Dem Altar ist sie untreu geworden aus Liebe, aus Liebe zum Feinde. Sollte *Norma*, die ihres eigenen Lebens denkt, sie nicht verstehen? Schon will sie die Genossin von ihren Gelübden befreien, da kommt *Sever*. Jetzt erfährt sie, wer der geliebte Römer ist, aber auch *Udalgisa* wendet sich voll Ingrimm von dem schändlichen Verräter ab.

(2. Akt.) *Norma* an der Wiege ihrer Kleinen, die sie voller Verzweiflung töten will. Doch die Mutter siegt über die Liebende. Sie will entsagen. *Udalgisa* soll *Severs* glückliche Gattin werden, ihren Kindern aber Mutterstelle vertreten. Doch *Udalgisa* will von einem Verrat an *Norma* nichts wissen, wenn sie zu *Sever* geht, geschieht es nur, um ihn an seine Pflicht zu erinnern.

Die Bühne verwandelt sich zu einer waldigen Gegend, in der gallische Krieger versammelt sind, die sich nur ungern zum Frieden mit Rom überreden lassen. *Norma*

harret in süßer Hoffnung der Botschaft, ob Abalgisa mit ihren Vorstellungen bei Sever Erfolg gehabt. Da erhält sie die Kunde, daß der Plan gescheitert ist, Abalgisa kehrt in den Hain zurück, wo sie ihr Leben als Priesterin verbringen will. Da lodert Normas Zorn zu gewaltiger Flamme auf. Dreimal ertönt der Ruf des heiligen Erzes, die Krieger stürzen herbei und hören frohlockend die Botschaft: Kampf gegen den Römer. In ihren wuchtigen Schlachtgesang mischt sich Lärm vom Tempel her. Ein Römer ist dort eingebrochen, aber gefangen worden: Sever, der sich seine geliebte Abalgisa rauben wollte. Er muß sterben. Vorher will Norma ihn allein sprechen. Und sie enthüllt ihm ihren Plan. Nicht nur er, auch seine Kinder, auch Abalgisa müsse sterben. Vergeblich fleht Sever um Gnade für die Geliebte. Norma befiehlt den Druiden den Holzstoß zu richten für den Römer und eine Priesterin, die schnöde Liebe zu jenem gefühlt, Götter und Vaterland um ihn verraten hat. Der Holzstoß ist gerüstet, sie nennt als Namen der Priesterin — Norma, sich selbst. Und nun bekennt sie alles, und fleht den Vater um Gnade für ihre Kinder. Dann besteigt sie mit Sever, dessen Liebe im Anblick dieser Seelengröße zur alten Glut entbrennt, den Holzstoß, ihren Frevel an der Gottheit zu sühnen.

Erste Aufführung am 26. Dezember 1831. Der Text ist nach der gleichnamigen französischen Tragödie von Souncey und Belmontet.

Berlioz.

Hektor Berlioz, am 11. Dezember 1803 zu Côte St. André geboren, am 9. März 1869 in Paris gestorben, gehört zu den bedeutendsten Erscheinungen der neueren Musikgeschichte. Seine Größe beruht in seinen Orchesterwerken, die technisch eine ungeheure Bereicherung der Formen und Farben der Instrumentierung, inhaltlich aber die Neuerung der sogenannten *Programmusik* bedeuten, die eine innigere Verbindung zwischen poetischer Phantasietätigkeit und sinnlichem Tonausdruck anstrebt. Seine Symphonieen „Harold in Italien“, „Romeo und Julie“, die dramatische Legende „Fausts Verdammnis“ sind heute in unseren Konzertsälen heimisch.

Weniger Erfolg haben des Meisters dramatische Werke gehabt, wohl doch auch, weil ihm in letzter Linie die dramatische Kraft abging. Gleichwohl bieten seine vier Opern, deren Inhalt wir wiedergeben, so außerordentlich viel des Schönen, daß ihnen ein bedeutenderer Platz in unserem Opernleben zu wünschen wäre, als sie ihn tatsächlich einnehmen.

1. Benvenuto Cellini.

Oper in 3 Aufzügen. Text von du Mailly und Barbier.

Personen: Kardinal Salviati (Baß) — Balducci, Schatzmeister des Papstes (Baß) — Teresa, seine Tochter (Sopran) — Benvenuto Cellini, Goldschmied (Tenor) — Askanio, sein Lehrling (Mezzosopr.) — Francesco (Tenor) und Bernardino (Baß), Künstler in Cellinis Werkstatt — Fieramoska, Bildhauer des Papstes (Bariton) — Pompeo, ein Kaufbold (Bariton).

(1. Akt.) Die Fastnachtstage 1532. Wir sind im Hause des päpstlichen Schatzmeisters Balducci, der seine Tochter Teresa darob schmält, daß sie wieder zum

Fenster hinausschaut. Ueberhaupt muß sich der Alte ärgern. Hat doch der Papst auch diesen Goldschmied Cellini, diesen „Windbeutel“ nach Rom bestellt. Balduccis Töchterlein Teresa denkt allerdings anders über den Künstler, und ist selig, als sie zwischen Blumen, die ihr durch Masken von der Straße zugeworfen werden, ein Brieflein Cellinis findet. Als bald erscheint er selbst bei der Geliebten, mit der er seinen Fluchtplan beredet. Morgen, während des Maskenscherzes wird er in weißer, sein Lehrling Askanio in brauner Mönchskutte erscheinen. Dann wollen sie fliehen. Sie ahnen nicht, daß ein Lauscher sich eingeschlichen, Fieramoska, der Bildhauer des Papstes, in der Liebe nicht minder Cellinis Neider, als in der Kunst. Unerwartet kehrt Vater Balducci zurück. Seine Tochter noch auf? In ihrer Angst sagt sie, ein Mann habe sich eingeschlichen. Bei der Suche entkommt Cellini, dafür wird Fieramoska ergriffen. Er kommt gar nicht zu Worte, sondern wird von den herbeigeeilten Nachbarinnen ergriffen und ins Badehaus geschleppt, wo er zur Abkühlung eine gehörige Douche erhält.

(2. Akt.) Im Hofe einer Taverne sitzen Cellini und seine Künstlerfreunde. Der Meister ist selig in seiner Liebe, die er höher stellt, als den „Ruhm, dem allein bisher sein Streben galt“. Das gilt es zu feiern. Leider will der Wirt nicht länger borgen. Doch, ist die Not am größten, ist — das Geld auch am nächsten. Askanio bringt es vom Papste; dafür muß sich Cellini aber verpflichten, bis morgen seinen „Perseus“ zu vollenden. Er verspricht es, trotzdem der geizige Balducci seine Not ausgenutzt und zu wenig Geld geschickt hat. Dafür soll er büßen. Wieder hat Fieramoska alles belauscht, der nun mit einem Kaufbold Pompeo sich dahin einigt, selber in Cellinis verabredeter Maske Teresa zu entführen.

Nach der Verwandlung sind wir im dichten Maskengewühl auf dem Colonnaplatz. Auch Balducci kommt mit

seiner Teresa. Wie groß ist seine Wut, als er sieht, daß Poffenreißer ihn ausspielen. So rächt sich Cellini für das kärgliche Honorar. Teresa achtet wenig auf ihres Vaters Born, sie hat an anderes zu denken. Doch, o weh, von rechts und von links kommt ein Mönchspaar in der verabredeten Kleidung. Welche sind die rechten? Und schon geraten die beiden Paare aneinander, ein Schrei, der eine Braune (Pompeo) stürzt zu Tode getroffen, zu Boden. Der Weiße dort, Cellini hat ihn erstochen. Die Menge stürzt sich auf ihn. Da erdröhnt ein Kanonenschuß, aus ist die Maskenfreude, Aschermittwoch. In der ersten Ueberraschung entkommt Cellini, an seiner statt wird der andere Weiße, Fieramoska, ergriffen.

(3. Akt.) Vor Cellinis Hause, in dessen Hintergrund durch einen Vorhang die Gießerei verdeckt ist, holt die sorgenvolle Teresa sich bei Askanio die Sicherheit, daß ihr Geliebter gerettet ist. Dieser kommt jetzt selbst mit einer Schar Mönche, denen er seine Rettung beschreibt. Aber, o weh, Balducci und Fieramoska stürmen herbei. Doch Cellini kennt keine Furcht. Balducci will seine Tochter zwingen, Fieramoskas Gattin zu werden. Darob neuer Streit, der dadurch unterbrochen wird, daß der Kardinal Salviati kommt, den vollendeten Perseus zu sehen. O armer Cellini! Angeklagt wegen Mordes und Mädchenraubs, der Perseus unvollendet, das Geld verjubelt. Schwere Strafe harret dein. Den Perseus aber soll ein anderer gießen. Da fährt der Künstler auf. Ein anderer, sein Meisterwerk?

Niemals! Sofort soll der Guß vor sich gehen! — Es ist nicht genug Metall da. — So werden alle vollendeten Werke zur Masse geworfen, der Guß beginnt, mit starkem Arm zerschmettert der Meister die Form — ein herrliches Kunstwerk leuchtet den staunenden Blicken entgegen, eine mächtige Fürbitte für den gottbegnadeten Meister. Wieder einmal haben Kunst und Künstler gesiegt gegen alle Neider.

Der berühmte Goldschmied und Bildhauer Cellini, dessen Selbstbiographie Goethe so trefflich verdeutschte, ist der Held verschiedener Opern. Neben der von Berlioz seien genannt die Werke von Louis Schläffer (1845), Franz Lachner (1849), Orsini (1875) und Bozzano (1877). Endlich gehört auch Saint-Saëns' „Askanio“ (1890) hierher.

Berlioz' Oper erlitt bei der Erstaufführung in Paris 1838 und auch 1853 in London eine völlige Niederlage. Erst die Aufführungen unter Liszt (1855) und Bülow (1879) bahnten eine gerechtere Würdigung an.

2. Beatrice und Benedikt.

Oper in 2 Akten. Text nach Shakespeares „Viel Lärm um Nichts“ vom Komponisten.

Personen: Don Pedro (Baß) — Leonato (Baß) — Hero, seine Tochter (Sopran) — Beatrice, seine Nichte (Sopran) — Claudio, Offizier Don Pedros (Bariton) — Benedikt, Offizier (Tenor) — Ursula, Heros Gesellschafterin (Alt) — Somarona, Kapellmeister (Baß).

(1. Akt.) In den Park vor dem Palaste Leonatos, des Gouverneurs von Messina, strömt das Volk, den zurückkehrenden siegreichen Feldherrn Don Pedro zu begrüßen. Auch Hero, des Gouverneurs Tochter und Beatrice, seine Nichte, harren der Kommenden. Hero in sehnsüchtiger Liebe ihres Claudio, Beatrice, mit etwas seltsamen Gefühlen Benedikts, mit dem sie sich immer nur gezankt hat. Die Erwarteten kommen, und das altgewohnte Bild zeigt sich von neuem: Hero und Claudio in seliger Liebe vereint, Beatrice und Benedikt schmälegend und zankend. Und trotz allem weißsagt Pedro dem weiberhassenden Benedikt, daß noch diese Nacht, die Claudio und Hero verbindet, seine Stunde schlagen wird. „Ich Ehemann? Gott soll mich bewahren!“ Nicht einmal diese verliebte Hochzeitsmusik kann er vertragen, überhaupt will er von der ganzen Hochzeit nichts sehen, und verbirgt sich deshalb im Gebüsch. Aber Pedro, der

Leonato und Claudio für seinen Plan gewonnen, hat das wohl gesehen. Wie von ungefähr wandeln sie an dem Busch vorüber und erzählen sich, daß Beatrice Hero gestanden, wie sehr sie Benedikt liebe. Und dieser, wie ist ihm doch? Wahrhaftig, sein seltsames Gefühl war ja nur Liebe. Zur selben Stunde hat Hero im Palast Beatrice geoffenbart, daß Benedikt sie liebe. Und nun ist auch dieser alles klar. „O Nacht, von Zauber erfüllt“, dir künden beide ihre zärtlichen Gefühle.

(2. Akt.) Im Palaste Leonatos wird die Vorfeier der Hochzeit durch Singen, Tanzen und Trinken begangen. Zu Beatrice, die ihrer Liebe Töne leiht, gesellen sich Hero und ihre vertraute Ursula. Doch will Beatrice an das Glück einer Ehe nicht glauben. Einem Manne untertan sein, nein, lieber ins Kloster. Da naht der Zug der Gäste, mit ihm zieht Hero davon. Zu Beatrice, die traurig allein zurückbleibt, kommt Benedikt, angeblich um sie zu den andern zu führen. Und diesesmal bringt der Bank den beiden die Gewißheit, daß sie es eigentlich doch mit einander wagen können. Jetzt kommt der ganze Hochzeitszug zurück, der Notar läßt Hero und Claudio den Ehevertrag unterschreiben, und, weil er nun doch einmal gerade da ist, unterschreiben auch Benedikt und Beatrice den zweiten, schon bereit gehaltenen. Für den Spott brauchen die beiden „Ehefeinde“ natürlich nicht zu sorgen.

1862 in Baden-Baden zum erstenmal aufgeführt.

3. Die Trojaner.

1. Teil. Die Einnahme von Troja.

Oper in 3 Aufzügen. Text vom Komponisten, nach Angaben der Fürstin Karoline von Sahn-Wittgenstein.

Personen: Priamus (Baß) — Hekuba (Alt) — Andromache (Mezzosopr.) — Polyxena (Sopran) — Hektor

Geist (Baß) — Andromache, Asthonag (stumme Rollen)
 — Aeneas (Tenor) — Askanius (Sopran) — Pantheus (Baß) — Choroebus (Bariton).

(1. Akt.) Das griechische Lager vor Troja. Verlassen ist es von den Feinden, und Trojas Volk, froh der endlichen Erlösung, tummelt sich zwischen den bisher so schreckhaften Gezelten. Die meisten aber stehen staunend um das riesige hölzerne Pferd. Nur eine ist, die sich nicht freuen mag, Kassandra, Priamos' Tochter, deren Sehergeist das kommende Unheil sieht. Aber niemand glaubt ihr, selbst ihr Verlobter Choroebus nicht, den sie vergebens beschwört, zu entfliehen.

(2. Akt.) Auch im nahe der Stadtmauer gelegenen Wald freut sich Trojas Volk, seine Fürsten an der Spitze, der endlichen Wiederkehr des Friedens. Ob er alle Wunden heilen wird? Andromache hofft auf kein Glück mehr, seitdem Hector gefallen. Und plötzlich eilt Aeneas herbei und bringt die schreckliche Kunde, daß der Priester Laokoon, der in dem hölzernen Pferde nur einen Trug der Griechen sehen wollte, von Schlangen erwürgt worden sei. Es gilt Athene zu versöhnen; das Pferd soll in die Stadt, ins heilige Palladium geführt und dort zur Verehrung aufgestellt werden. Was sollen Kassandras Klagen helfen, wo die Göttin so deutlich gesprochen? „O Tag voll Weh und Grauen.“

(3. Akt.) Sorglos schläft Aeneas im Innern seines Zeltes. Ferner Kriegslärm weckt ihn. Da erscheint ihm Hector's Geist: Troja sei verloren, fernhin nach Italien soll Aeneas ziehn und dort ein neues Reich gründen. Der Geist verschwindet, da stürzt auch schon der Priester Pantheus blutend herein und kündigt das Schreckliche: Griechen entstiegen dem Bauch des Pferdes, sie haben ihre Genossen in die Stadt eingelassen. Troja steht in Flammen. Aeneas eilt fort, sich an die Spitze der Seinen zu stellen.

Die Bühne verwandelt sich in Vestas Heiligtum in Priamos Palast. Den im Gebet versammelten Frauen kündigt Kassandra des Aeneas tapfere Gegenwehr, der es gelang, den Schatz zu retten und den Rückzug nach dem Berge Ida zu decken. Ihr Choroebus aber ist gefallen. Und auch sie will nicht länger leben. Soll sie eines Griechen Sklavin sein? In so schaurigen Farben schildert sie der Gefangenen Leid, daß die Frauen sich entschließen mit ihr freiwillig in den Tod zu gehen. Als die Griechen hereinstürmen, erdolchen sich die Frauen, daß selbst diese harten Krieger das Wehe übermannt.

Erste Aufführung am 6. November 1890 in Karlsruhe.

2. Teil. Die Trojaner in Karthago.

Oper in 5 Aufzügen. Text vom Komponisten.

Personen: Dido (Sopran) — Anna (Alt) — Aeneas (Tenor) — Askanius (Sopran) — Pantheus (Baß) — Karbal (Baß) — Jopas (Tenor) — Hylas (Tenor).

(1. Akt.) Im Gartensaale des Palastes teilt Dido ihrem Volke mit, daß der wilde Numidierkönig Jarbas um ihre Hand angehalten habe, sie aber entschlossen sei, nur dem Gedächtnis ihres toten Gatten zu leben. Der heutige Tag aber soll festlichen Spielen geweiht sein. Da kommt der Iyrische Dichter Jopas und meldet das Nahen von Fremden, die des Meeres Not entronnen. Sie kommen herein und Askanius, des Aeneas Sohn, fleht um Obdach für wenige Tage. Mit Freuden gewährt Dido ihren Schutz, da stürzt ihr Minister Karbal herein: der Numidierkönig ist ins Land eingebrochen; wer soll seinem verwüstenden Heereszug entgegentreten? Ist doch das Land von Verteidigern fast ganz entblößt. Da tritt Aeneas, der sich bislang verkleidet unter den Matrosen verborgen hat, hervor und erbietet sich, den Feind abzuwehren.

(2. Akt.) Prunkende Feste in Didos Gärten zur Verherrlichung des Siegers Aeneas. Dido liebt den Fremdling, der ihr von Andromache erzählt, die auch, trotz allem, ihrem Witwenleid ein Ende gemacht und Pyrrhus ihre Hand gereicht habe. Warum soll sie nicht auch so handeln? Die Nacht bricht herein, und in ihrem Dunkel schwören sich beide Liebe und Treue. Hat Aeneas seine Aufgabe vergessen? Merkur erscheint und schlägt dröhnend an die aufgehängten Waffen, und Stimmen Unsichtbarer rufen mahnend: *Italia!*

(3. Akt.) Die Freudenfeste folgen sich. Aber nicht sie, nicht das Versäumen aller Arbeit sind des treuen Ministers größte Sorge, Aeneas wäre ja der herrlichste König. Aber Narbal weiß, der Götter Wille führt den Helden nach Italien, verhängnisvoll ist es, den Göttern zu trotzen. Inzwischen erfüllt sich das Geschick der Liebenden. Auf einer Jagd fliehen sie vor einem Gewitter in eine Grotte, wo sie ihren Liebesbund besiegeln. (Diese ganze Scene ist eine Pantomime.)

(4. Akt.) Aber auch die Trojaner sind darüber empört, daß Aeneas über seiner Liebe die Pflicht vergißt. Sie sind entschlossen, ohne ihn das verheißene Land zu suchen. Da endlich erwacht Aeneas aus seinem Liebesrausche, und da ihn die Stimmen seiner großen Toten mahnen, entschließt er sich, trotz des Flehens der Geliebten, zu sofortigem Aufbruch.

(5. Akt.) Der frühe Morgen bringt Dido in ihrem Palaste die Gewißheit, daß sie Aeneas für immer verloren. Das will sie nicht überleben. Am Meeresstrande läßt sie einen ungeheuren Holzstoß errichten. Alle Liebeszeichen des Ungetreuen sollen den Flammen geweiht werden. Da aber erklimmt sie selber den Scheiterhaufen. Ihr Blick schaut die große Zukunft Karthagos, die größere Roms. Dann stürzt sie sich in des Geliebten Schwert.

Erste Aufführung in Paris am 4. November 1863.

Bizet.

Alexander Cäsar Leopold, später nannte er sich nur Georges Bizet wurde als Sohn eines Pariser Gesanglehrers am 25. Oktober 1838 geboren. Mit neun Jahren Schüler des Konservatoriums, errang er in den zehn Jahren seiner Studienzeit Preis über Preis. 1863 trat er zum erstenmale mit einer großen Oper vor das Publikum. Doch vermochten weder „Die Perlenfischer“ noch „Das schöne Mädchen von Perth“ aus dem Jahre 1867 Erfolg zu erringen, woran zum teil ihre Abhängigkeit von Wagner die Schuld tragen mag. „Djamilah“ (1872) ist stofflich eine Nichtigkeit. Einen ungeheuren Erfolg im In- und Ausland aber errang seine vieraktige Oper „Carmen“, die in ihrer Mischung von dramatischer Leidenschaft, burleskem Operettentou, lyrischer Empfindung und brutaler Gewalttätigkeit in Musik und Stoff als Vorläuferin des modernen italienischen Verismo angesehen werden kann. In jedem Falle ist Carmen ein hochbedeutungsvolles Werk, das zu den kühnsten Hoffnungen für seinen Schöpfer berechtigte. Da setzte ein Herzleiden am 3. Juni 1875 zu Bougival seinem Leben ein vorzeitiges Ende.

Carmen.

Oper in 4 Akten. Text von Henry Meilhac und Ludovic Halévy.

Personen: Zuniga, Leutnant (Baß) — José, Sergeant (Tenor) — Morales, Sergeant (Baß) — Escamillo, Stiersechter (hoher Baß) — Dancairo (Tenor) und Remendado (Baß), Schmuggler — Carmen, Zigeunerin (Sopran) — Frasquita (Sopran) und Mercedes (Mezzosopr.) Zigeunerinnen — Micaëla, ein Bauernmädchen (Sopr.).

(1. Akt.) Wir sehen das bunte Treiben auf einem Platze Sevillas. Ein Bauernmädchen, Micaëla, kommt zur

Wachtstube, um den Sergeanten José zu suchen. Da er aber noch nicht da ist, enteilt sie den allzu freundlichen Soldaten. So recht lustig und lebendig aber wird es erst, als jetzt die neue Wache, bei der auch der Gesuchte ist, aufzieht, und nun überdies in der gegenüberliegenden Cigarettenfabrik Pause ist. Die Arbeiterinnen kommen herausgestürmt, unter ihnen erfreut sich ihrer wilden Schönheit wegen die Zigeunerin Carmen einer gewissen Berühmtheit. Sie aber lacht alle aus. „Die Liebe hat bunte Flügel, Solch einen Vogel zähmt man schwer; Haltet fest sie mit Band und Bügel, Wenn sie nicht will, kommt sie nicht her.“ Dafür aber wendet die Zigeunerin sich zu dem Sergeanten José, der ihrer nicht achtet. „Die Liebe von Zigeunern stammt, fragt nach Rechten nicht, Gesetz und Macht, Liebst du mich nicht, bin ich entflammt, Und wenn ich lieb', nimm dich in acht!“ Da ruft das Glockenzeichen wieder zur Arbeit. Und jetzt kommt Micaëla; wie frischer Waldesdunst wirkt ihre reine Liebe, die immer wieder durchleuchtet, wenn sie José von seiner alten Mutter erzählt, und in süßen Träumen läßt sie den Sergeanten zurück. Aus diesen stört ihn ein wildes Geschrei auf, das aus der Fabrik kommt. Carmen hat hier einen Streit angefangen. José wird von seinem Leutnant abgeschickt, die Unbändige zu verhaften. Sie aber weiß den Burschen, als sie allein mit ihm ist, so zu umstricken, daß er ihre Fesseln löst, so daß sie, als die Soldaten sie wegführen wollen, ihnen entspringen kann.

(2. Akt.) „Draußen am Wall von Sevilla, Wohnet mein Freund Villas Pastia, Dort tanze ich die Seguidilla Und trink' Manzanilla!“ hat Carmen verführerisch zu José gesungen. Eine Schmugglersecke ist es, und die Mädchen dienen den Schmugglern als Kundschafterinnen, wohl auch dazu, durch ihre verführerischen Künste die Aufmerksamkeit der Grenzwächter so in Anspruch zu nehmen, daß sie ihrer Pflicht vergessen. Auch

heute haben die Schmuggler ein „großes Geschäft“ vor, bei dem alle Kräfte nötig sind. Carmen will nicht mit. Sie liebt „mit rasender Glut“ jenen Sergeanten José, der, sie weiß es, heute aus dem Kerker entlassen wird, in den er um ihretwillen geworfen worden. Er wird kommen, und sie hofft ihn der Schmugglerbande zuzuführen. Und wirklich, José kommt. Verzehrende Leidenschaft zu der wilden Schönen hat ihn erfaßt. Aber trotz allem, er ist Soldat, und als jetzt das Trompetensignal zur Kaserne ruft, da will er fort, und er würde sich auch durch Carmens Flehen und Toben nicht von der Erfüllung seiner Pflicht abhalten lassen, käme nicht jetzt — sein Leutnant in die Schenke. Nun hält ihn die Eifersucht am Platze. Er gerät mit dem Offizier in Streit. Die Schmuggler springen herbei, der Leutnant wird abgeführt, José aber ist der Bande verfallen.

(3. Akt.) In einer wilden Gebirgsschlucht hält die Schmugglergesellschaft Raft. Die Liebe zu José hat für Carmen, die aus den Karten ihren baldigen Tod gelesen, schon allen Reiz verloren, während er mit einer wilden Entschlossenheit an dem Weibe festhält, um dessentwillen er alles geopfert hat. Wieder ist es die Eifersucht, die ihn am meisten fesselt. Dem Stierkämpfer Escamillo gilt sie, der auch jetzt zum Lager geschlichen kommt. Offen sagt er es, Carmen liebe ihn. Die Nebenbuhler geraten in Streit; dem unterliegenden Escamillo kommen Carmen und die Schmuggler zu Hilfe; dafür lädt er sie alle zum nächsten Stiergefichte ein. Zu José aber kommt Micaëla, die in ihrer Liebe keine Furcht kennt. Carmen höhnt ihn, er solle nur gehen, sie liebe ihn längst nicht mehr. Er aber wird nicht von ihr lassen, obwohl auch er diesen Bund als Kette fühlt. Wohl folgt er dem Rufe der sterbenden Mutter, aber — er kommt bald zurück.

(4. Akt.) Wir sind wieder in Sevilla, auf dem Platz vor der Arena. Das Volk harret der Spiele und grüßt mit begeistertem Jubel den Stierkämpfer Escamillo,

der jetzt Carmens wilder Liebe sich erfreut. Sie will die Königin des heutigen Festes sein. Vergeblich warnen ihre Freundinnen sie vor José, der in der Nähe gesehen worden, — sie fürchte ihn nicht, und als er jetzt selbst kommt, trotz sie mit ihrer Liebe zu Escamillo und schleudert dem dringender werdenden José den Ring hin, den er ihr als Liebespfand gegeben. Da stößt er sie in rasender Wut zu Boden.

Text nach Mérimées gleichnamiger Novelle.

Erste Aufführung am 3. März 1875 in Paris.

Boieldieu.

François Adrien Boieldieu, der älteste unter den drei Meistern der französischen Spieloper (Muber und Adam sind die beiden andern), wurde am 15. Dezember 1775 zu Rouen als Sohn eines erzbischöflichen Sekretärs geboren. Die ersten musikalischen Eindrücke erhielt er als Chorknabe, sodann geregelten Unterricht beim Organisten Broche, der ihn aber so schlecht behandelte, daß er ihm davonlief. Schon 1793 konnte in Rouen eine kleine Oper „La fille coupable“ aufgeführt werden, der zwei Jahre später „Rosalie et Myrza“ mit so günstigem Erfolge folgte, daß Boieldieu sich auf und davon machte, um in Paris sein Glück zu versuchen. Im Hause des berühmten Klavierbauers Erard fand er freundliche Aufnahme und die Bekanntschaft bedeutender Musiker, u. a. Cherubini's. Mit kleineren Opern hatte er viel Glück, einen großen Erfolg aber gewannen ihm 1798 „Zoraïme et Zulfare“, und zwei Jahre später „Der Kalif von Bagdad“. Die Vorzüge dieser Werke sind Naivetät und eine köstliche Frische natürlicher Erfindung. Boieldieu war nie ein Meister der Theorie, und wenn er auch sorgfältig arbeitete, so wollte er doch nie gelehrt sein. Unglück in der Ehe veranlaßte ihn 1803 nach Petersburg zu gehen,

wo er als Hofkomponist bis 1810 blieb. Was er dort geschaffen, ist nicht bedeutend. Dagegen, als habe ihn die Luft des Vaterlandes erfrischt, bedeutete gleich das erste Werk, das er in Paris schuf, einen vollen Erfolg: „Johann von Paris“ (1812). 1817 wurde er Professor am Konservatorium, wo u. a. auch Adam sein Schüler war. 1818 brachte ihm „Rottkäppchen“ einen neuen Triumph, der aber noch weit überboten wurde durch die Krone aller Schöpfungen des liebenswürdigen Meisters „Die weiße Dame“ (1825). Vier Jahre später wurde noch eine Oper „Die beiden Nächte“ vom ihm aufgeführt, die aber über einen Achtungserfolg nicht hinauskam. Boieldieu fühlte, daß er als Komponist nichts mehr auszusprechen hatte und legte die Feder nieder. Schon fünf Jahre später, am 8. Oktober 1834 starb er an der Kehlkopfschwindsucht auf seinem Landsitz Jarcy bei Grosbois.

1. Johann von Paris.

Romische Oper in 2 Akten. Text von Saint Just.

Personen: Die Prinzessin von Navarra (Sopran) — der Oberkammerherr der Prinzessin (Bariton) — Johann von Paris (Tenor) — Olivier, sein Reismarschall (Sopran) — ein Wirt (Baß) — Lorezza, seine Tochter (Mezzosopran).

(1. Akt.) Im Wirtshaus in den Pyrenäen ist heute sehr viel zu tun. Hat doch die Prinzessin von Navarra, die auf einer Reise diesen Platz berührt, das Wirtshaus gemietet. Da fällt es denn dem Wirt leicht, Olivier, dem Reismarschall des Bürgers Johann von Paris, die Aufnahme rundweg abzuschlagen, trotzdem sein Töchterlein Lorezza ein Fürwort einlegt, trotzdem Olivier den Reichtum seines Herrn hervorhebt. Dieser aber macht kurzen Prozeß. Er besetzt einfach mit seinen Begleitern das ganze Haus und verfügt über Speise und Trank, als gebe es gar keine Prinzessin, für die alles das gerüstet ist. Auch die Grandezza des Sen-

schalls der Prinzessin, der „weil man jetzt hier im Haus uns wird gehorchen müssen“ den „Bürger“ auffordert, sich wegzuscheren, macht auf diesen keinen Eindruck: „Weil ich Herr im Hause bin, so ist's mein, ich bleibe drin.“ Die Prinzessin nimmt die Lage nicht tragisch, sie läßt sich in der „Lust, die das Reisen bringt“ um so weniger stören, als sie durchschaut, daß der vermeintliche Bürger der — Kronprinz ist. So läßt sie sich sogar von Johann zur Tafel führen.

(2. Akt.) Die Aufklärung, die in der gegenseitigen Liebeserklärung von Prinz und Prinzessin gipfelt, läßt denn auch nicht lange auf sich warten.

Erste Aufführung in Paris 4. April 1812. Denselben Stoff behandeln auch mehrere italienische Opern, u. a. eine von Donizetti aus dem Jahre 1839.

2. Die weiße Dame.

Römische Oper in 3 Akten. Text von Eugen Scribe.

Personen: Gaveston, Schloßverwalter des verstorbenen Grafen von Avenell (Baß) — Anna, sein Mündel (Sopran) — George Brown, ein englischer Offizier (Tenor) — Dickson, ein Pächter (Tenor) — Jenny, seine Frau (Sopran) — Margarete, Haushälterin im Schloß Avenell (Alt) — ein Friedensrichter (Baß).

(1. Akt.) Das Gut und Schloß Avenell in Schottland ist der Schauplatz. Der Pächter Dickson und seine Frau Jenny sind in arger Not. Da soll die Taufe des Erstgeborenen sein, alles ist gerüstet, nur der Pate fehlt; der Sheriff, der die Stelle übernommen, ist krank geworden. Da tritt ein Offizier, George Brown, unter die Bauern, die ihm gern das erbetene Nachtquartier gewähren. Dafür übernimmt er die Patenstelle. Während der Mahlzeit singt ihm Jenny eine schaurige Ballade von einer „weißen Frau“, die

im Schlosse Avenell, das man im Hintergrunde auf den Bergen sieht, umgeht. George hält alles für Aberglauben. Dickson aber erzählt ihm, daß er nicht nur die weiße Frau selbst gesehen, sondern daß sie ihm auch in schlimmer Not einen Beutel Gold gegeben habe, dem er seinen Wohlstand verdanke, dafür habe er ihr das Versprechen gegeben, ihrem Rufe jeder Zeit zu folgen. Als er aber jetzt von der weißen Frau einen Brief erhält, der ihn ins Schloß ruft, ist er doch in arger Verlegenheit. Wieder ist George Brown der Retter; er folgt der Ladung an Stelle des Pächters.

(2. Akt.) Droben im Schlosse sitzt die alte Margarete, zu ihren Füßen Anna, Gavestons, des früheren Kastellans der Avenell, Mündel. Vergeblich dringt dieser, der in der verbrecherischen Absicht das Schloß in seinen Besitz zu bekommen, es so schlecht verwaltet hat, daß es am folgenden Tag unter den Hammer kommt, in Anna, ihm die wichtigen Papiere zu übermitteln, die ihr die letzte Gräfin von Avenell auf dem Totenbette anvertraut hat. Da läutet die Torglocke, ein Fremder — George Brown anstatt des von Anna erwarteten Dickson — bittet um Einlaß. Der alten Margarete fällt sofort die Familienähnlichkeit des Offiziers mit den Avenells auf. Doch Gaveston schiebt sie ins Bett, dem Offizier aber, der als Zweck seines Kommens an giebt, die „weiße Frau“ kennen lernen zu wollen, wünscht er höhnisch guten Erfolg. George Brown ist allein in der Halle. Mit dem Rufe „Komm, o weiße Dame“ entschlämmert er. Alsbald erscheint Anna als weiße Frau. Dem überraschten Offizier erzählt sie zu seinem Erstaunen, wie er auf dem Schlachtfeld verwundet, dann aber von einem Mädchen sorgfältig gepflegt worden sei. In jener Pflegerin Namen beschwört sie ihn, am nächsten Morgen hier zu bleiben und jedem an ihn ergehenden Befehle zu folgen. Er verspricht es. Der Morgen bricht an, mit ihm die Versteigerung. Alle Pächter der Umgebung

sind erschienen; sie haben Geld zusammengesteuert, auf daß das alte Stammschloß nicht in den Besitz des verhassten Gaveston übergehe. Dickson, als Sprecher der andern, bietet gegen Gaveston, doch behält dieser das höchste Gebot, und das Schloß wäre sein, wenn nicht George Brown jetzt auf Befehl einer Stimme, die er als die der weißen Dame erkennt, so hohe Gebote machte, daß Gaveston wutschnaubend abziehen muß. Zwar hat George keinen Pfennig im Vermögen, aber, obwohl ihm das Gefängniß winkt, wenn er nicht bis zum Mittag des nächsten Tages die gebotenen 300 000 Pfund bezahlt, ist er fröhlichen Mutes; die weiße Dame wird schon helfen.

(3. Akt.) Im hohen Ahnensaal des alten Schlosses begrüßen die Pächter den neuen Herrn. Der aber ist verwirrt, seltsame Erinnerungen werden in ihm wach, und die Weise eines halbvergessenen, eines schottischen Liedes findet er zusammen. Doch jetzt nahen Gaveston und der Richter. Wo ist die Summe? — Mit dem Glockenschlage tritt die weiße Dame ein, begrüßt den Offizier als den verschollenen letzten Grafen von Venell und überreicht ihm ein Kästchen mit den Dokumenten und Familienschätzen. — Der „weißen Dame“ wird von dem wütenden Gaveston der Schleier abgerissen, — Anna ist es, die einst den verwundeten Offizier gepflegt, die er liebt, wie sie ihn. Das Glück der Vereinten wird dem alten Schlosse neuen Glanz verleihen.

Erste Aufführung in Paris am 10. Dezember 1825.

Der Stoff ist Walter Scotts „Monastery“ entnommen, das auch noch manchem andern Librettisten den Stoff geliefert hat.

Brüll.

Ignaz Brüll ist am 7. November 1846 zu Proßnitz in Mähren geboren und machte erst als trefflicher Klavierspieler von sich reden, der auch für sein Instrument vorzügliche Sachen schrieb. Schon 1864 trat er mit einer Oper „Der Bettler von Samarkand“ hervor. Einen großen Erfolg, den keines seiner späteren Werke wieder erreichte, trug die melodienreiche Spieloper „Das goldene Kreuz“ davon. Nur vorübergehend vermochten seine anderen Opern zu interessiren; von ihnen hat sich nur „Gringoire“ (1892) auf dem Spielplan behaupten können. In neuerer Zeit hat sich Brüll mehr der Kammermusik zugewendet, die er um mehrere wertvolle Gaben bereichert hat.

1. Das goldene Kreuz.

Oper in 2 Akten. Text nach dem Französischen
von G. Mosenthal.

Personen: Gontran de l'Anerh, ein junger Edelmann (Tenor) — Colas, Wirt (Bariton) — Christine, seine Schwester (Sopran) — Therese, seine Braut (Sopran) — Bombardon, Sergeant (Baß).

(1. Akt.) Auch das Dorf Melun leidet schwer unter den Nöten des großen Feldzuges, den Napoleon 1812 gegen Rußland unternimmt. So viele der Burschen müssen hinausziehen ins Feld. Am schwersten aber trifft es doch Therese und Christine, Braut die erste, liebevolle Schwester die andre. Ihr Colas ist ausgehoben worden; wenn sich kein Vertreter findet, muß er hinaus in

den Krieg. Schon ist der Sergeant *Bombardon* mit seinen Soldaten, die die Ausgehobenen mitnehmen sollen, im Dorf. Mit dem Sergeant gleichzeitig ist ein junger Edelmann *Gontran de l'Anery* gekommen. Er hört, wie *Christine* demjenigen, der für ihren Bruder in den Krieg zieht, ihre Hand verspricht. Ihr goldenes Kreuz wird sie ihm geben, wer es ihr zurückbringt, soll ihr Gatte werden. Aber keiner hat Lust, sich den Wechselfällen des Krieges preiszugeben. Da entschließt sich *Gontran*, von heftiger Liebe erfaßt, *Colas* Stelle einzunehmen. Durch den Sergeant läßt er das Kreuz sich holen. *Christine* weiß nicht, wer sich für den Bruder geopfert.

(2. Akt.) Drei Jahre sind vergangen. Im Hause des Wirtes *Colas*, der jetzt mannhafter als früher, sich im Kampf gegen den eindringenden Feind eine Wunde geholt, hat auch der Hauptmann *Gontran* als Schwerverwundeter Aufnahme gefunden. Er liebt seine Pflegerin *Christine* von Herzen, wie auch sie ihm zugethan ist. Er hat ja sogar ein Anrecht auf sie, als ehemaliger Vertreter ihres Bruders, aber er will ihr Herz nicht zwingen, und dann — das „goldene Kreuz“ hat er nicht mehr. So darf *Christine* ihrem Herzen nicht folgen, ja, als *Gontran* ihr sagt, daß er es war, der in den Krieg zog, muß sie ihn dadurch schwer beleidigen, daß sie ihrem Schwure treu, nach dem Kreuze verlangt. Dieses wird auch gebracht. Ein Krüppel, in dem man den ehemals so strammen Sergeanten *Bombardon* kaum wiedererkennt, ist der Ueberbringer. Das Herz droht *Christine* zu brechen, aber sie zaudert nicht, ihr Wort einzulösen. Doch nein. Ein Betrüger ist *Bombardon* nicht. Von einem Sterbenden hat er das Kreuz erhalten. Doch was ist das? Darf er seinen Augen trauen? Der Totgeglaubte tritt ja aus dem Hause, *Gontran*. Welch' ein Glück, daß der beiden Liebenden!

Erste Aufführung am 22. Dezember 1875 in Berlin.

2. Gringoire.

Oper in 1 Akt. Text nach Th. Bauvillle von Viktor Léon.

Personen: Ludwig XI. (Bariton) — Olivier, sein Barbier (Tenor) — Simon Fourniez, ein Kaufmann (Bass) — Lohyse, seine Tochter (Sopran) — Nicole, seine Schwester (Alt) — Gringoire, ein Straßensänger (Bariton).

Gringoire ist ein Straßensänger in Tours, der aber nicht nur liebevolle Töne anzuschlagen versteht, sondern auch mit beißendem Spott zu geißeln weiß. Beinahe kam ihm dieser einmal recht teuer zu stehen, nachher aber schlug er zu seinem Glücke aus. Wie das geschehen, zeigt uns diese Oper.

König Ludwig XI. von Frankreich — wir sind im Jahre 1469 — läßt durch seinen Leibbarbier Olivier le Daim, dem reichen Kaufmann Fourniez seinen Besuch anmelden. Olivier verbindet mit dem Briefe gleich die Mitteilung, daß er bei dieser Gelegenheit um Lohyse, Fourniez Tochter, anhalten wird. Doch diese will nichts davon wissen, und der verzweifelte Vater hilft sich dem beim Könige allmächtigen Barbier gegenüber, indem er ihm sagt, seine Tochter habe den Brief noch nicht gelesen. Auch Olivier ist von Gringouires Spott nicht verschont geblieben, und, als er jetzt den Sänger hört, schwört er ihm Rache. Der König kommt. Er möchte Fourniez als Gesandten nach Flandern schicken, und als dieser entschuldigend auf das Alleinstehen seiner Tochter hinweist, will der König ihr einen Gatten verschaffen. Doch das ist schwer. Olivier hat sich einen Korb geholt, und der schönen Lohyse „ist es zwar, als liebe sie einen Mann“, aber diesem Idealbild hat bisher noch keiner entsprochen.

Wieder tönt von der Straße Gringouires Gesang herein. Olivier benützt sofort die Gelegenheit, den Sänger beim Könige zu verdächtigen. Der aber will selber prüfen, und

so wird der Sänger hereingeführt. Er weiß nicht, wem er gegenübersteht und läßt sich deshalb durch Olivier dazu drängen, ein böses Spottlied auf den König zu singen: „Ich kenn' einen seltsamen Garten“. Zu spät erfährt er, was er getan. Er scheint verloren. Doch der König hat in der rauhen Hülle den goldenen Kern entdeckt, und da auch Lojse in dem Straßensänger die Verwirklichung ihres Traumbilds erkennt, vereinigt er die beiden.

Erste Aufführung am 19. März 1892 in München.

Cherubini.

Luigi Cherubini wurde am 14. September 1760 zu Florenz geboren. Er stammte aus einer Musikerfamilie und erhielt alsbald geregelten Unterricht, so daß er sich sehr früh entwickelte. Der Einfluß seines Lehrers Sarti trieb ihn zunächst zur Kirchenmusik. Erst 1780 schrieb er zum erstenmale für die Bühne, errang hier aber so rasche Erfolge, daß er bereits 1784 nach London gezogen wurde, wo er die Stelle eines königlichen Hofkomponisten erhielt. Der Erfolg blieb ihm auch in Paris treu, wohin er sich 1787 gewendet hatte. Hier war er Zeuge des Streites zwischen Gluck und den Italienern, und ohne offen in den Parteikampf einzutreten, vertiefte er sich und seine Schreibweise, von den Gedanken des deutschen Meisters angeregt. 1788 bis 1804 erschienen elf Opern, mit Ausnahme der ersten „Démophon“ (1788) ohne Ausnahme in dem kleinen, von Lionard, dem Friseur Marie Antoinettes, gegründeten Théâtre de la Foire St. Germain, dessen Orchester Cherubini von 1789 ab drei Jahre lang leitete. Da ihn Napoleon nicht leiden konnte, folgte Cherubini 1805 gern der Aufforderung für Wien eine Oper zu schreiben. Es war „Faniška“ (1806), für die Haydn und Beethoven sich begeisterten. Als er nach Paris zurückgekehrt war, mußte Cherubini erfahren, daß es ihm dauernd ver-

sagt war, Napoleons Gunst zu erringen. Deshalb komponierte er nun von 1806—1808 überhaupt nichts, bis ihn die Aufforderung des Prinzen Chimay eine Messe zu schreiben, 1808 seinem alten Gebiete zuführte, auf dem er nun Herrliches schuf. Für das Theater hat er von dieser Zeit an nicht mehr viel geschrieben, um so mehr auf den andern Gebieten. Seit 1795 war er Inspektor des Konservatoriums, dessen Direktor er 1821 wurde. Erst ein Jahr vor seinem Tode, der am 15. März 1842 in Paris erfolgte, setzte er sich zur Ruhe. — Von seinen 29 Opfern erscheint nur „Der Wasserträger“ noch auf unseren Bühnen.

Der Wasserträger.

Oper in 3 (oft werden 1. und 2. zusammengezogen) Akten.

Text von J. N. Bouilly.

Personen: Graf Armand, Präsident des Parlaments (Tenor) — Konstanze, seine Gattin (Sopran) — Micheli, ein Savoyarde, Wasserträger (Baß) — Daniel, sein Vater (Baß) — Anton, dessen Enkel (Tenor) — Marzeline, Antons Schwester (Sopran).

(1. Akt.) Wir sehen die bescheidene Wohnung einer Savoyardenfamilie in Paris, die sich — wir sind im 17. Jahrhundert — ihren Lebensunterhalt durch Wassertragen verdient. „Nie bleibet Wohltun ohne Lohn“ heißt der Rehrim des Liedes, das der junge Anton singt, im Gedenken an den edlen Herrn, der ihn einst als kleinen, ausgehungerten Jungen vor dem Tode durch Erfrieren rettet. Auch der Vater Micheli hat noch eine Dankeschuld abzutragen an den Kammerpräsidenten, Graf Armand. Und jetzt bietet sich die Gelegenheit, es zu tun. Denn der Kardinal Mazarin hat einen Preis auf den Kopf seines Gegners Armand ausgesetzt. Wie ihn retten? Dem wackeren Micheli gelingt es, den Grafen und seine Gattin Konstanze in seiner Wohnung zu bergen, wo nun auch Anton in Armand seinen einstigen Retter erkennt. Lange wäre allerdings das gräfliche Paar

auch in der Wohnung des Wasserträgers vor den Augen der Späher nicht sicher, darum muß es aufs Land gebracht werden.

(2. Akt.) Vor der Wachtstube am Stadthor erscheint Anton mit der Gräfin, die in den Kleidern von *Marzeline*, des Wasserträgers Tochter, ungehindert hinauskommt, während der Savoharde, da er keinen Paß hat, die Stadt nicht verlassen darf. Die Rettung des Grafen hat Micheli übernommen, der jetzt mit seinem großen Wasserfasse naht. Es gelingt ihm die Habgier der Soldaten aufzureizen, indem er ihnen des Grafen Armand Spur — natürlich eine falsche — verrät. Während sie eilen, sich den Preis zu verdienen, entschlüpft der Graf aus dem Faß und entweicht glücklich durch das Thor.

(3. Akt.) Draußen im Dörfchen Gonesse ist's lustiger, als im nahen Paris. Die Bauernmädchen beglückwünschen *Rosette* zu ihrer Hochzeit mit Anton, der aber noch nicht da ist. Statt seiner kommt ein Trupp Soldaten; sie haben des Grafen Spur bis hierher verfolgt und halten das Dorf besetzt. Als Bauernmädchen verkleidet will die Gräfin ihrem Gatten, der sich in einem hohlen Baum verborgen hält, Essen bringen. Aber zwei Soldaten schleichen ihr nach und werden schließlich so zudringlich, daß der Graf, der aus seinem Versteck das mitansieht, alle Vorsicht vergißt und auf die Schamlosen feuert. Er wird ergriffen, und da die Gräfin, aus der Ohnmacht erwachend, seinen Namen ruft, erkannt. Sicher wäre der Graf verloren, wäre es nicht den Bemühungen Michelis unterdessen gelungen, einen königlichen Befehl zu erwirken, der den Grafen von jeder Verfolgung befreit und in seine Aemter wieder einsetzt.

Erste Aufführung in Paris am 16. Januar 1800. Die Errettung des von Mazarin proskribierten Grafen Armand durch einen savohardischen Wasserträger ist geschichtlich wahr. Mehrere andere Opern behandeln denselben Stoff; eine Fortsetzung dazu ist „*Micheli und sein Sohn*“ von Joh. Heinr. Clasing (1806).

Cornelius.

Peter Cornelius wurde am 24. Dezember 1824 in Mainz geboren. Ein Verwandter des genialen Malers gleichen Namens, zeigte er vielseitige Begabung, die für Musik und Dichtung auch schöne Früchte getragen hat. Cornelius ist seit 1852, wo er in Weimar sich Liszt angeschlossen, einer der eifrigsten Vorkämpfer der neuen Musik geworden. Wagner hat er sich persönlich in Wien angeschlossen; er blieb mit ihm auch in München vereinigt, wo er seit 1865 eine Stelle an der königlichen Musikschule bekleidete. Während sich Cornelius' Lieder heute allgemeiner Beliebtheit erfreuen, verschließt eine gewisse Herbheit den Opern die ihnen zukommende ständige Stelle im deutschen Spielplan. Einzig der „Barbier von Bagdad“ kehrt öfter wieder, der „Cid“ (1865) und „Gunlöd“ (1891) sind nur ganz selten gegeben worden. Cornelius starb am 28. Oktober 1874 in seiner Vaterstadt.

Der Barbier von Bagdad.

Romische Oper in 2 Aufzügen. Dichtung und Musik
von Peter Cornelius.

Personen: Der Kalif (Bariton) — Baba Mustafa, ein Kadi (Tenor) — Margiana, seine Tochter (Sopran) — Bostana, eine Verwandte des Kadi (Mezzosopran) — Nuredin (Tenor) — der Barbier (Baß).

(1. Akt.) Nuredin ist krank, schwerkrank meinen seine Diener. Sie müssen sich nur wenig auf solche Jugendkrankheiten verstehen: „Margiana“ ruft der Kranke im

Traume. „Margiana“ heißt die Medizin, die ihn heilen kann: Margiana, des mächtigen R a d i Baba Mustapha, wunderherrliche Tochter. Und siehe, wie Gesundheit Nured= dins Glieder belebt, als B o s t a n a , des Radi Verwandte naht und die süße Kunde bringt, daß Margiana um die Mittagsstunde, wenn der Vater zum Gebet in die Moschee gegangen, den Geliebten erwarte. Dieser aber bedarf, um würdig zu erscheinen, vor allem eines — B a r b i e r s . Und Bostana bescheidet her, — „o wüßtest du Verehrter, was ich für ein Gelehrter“ — den größten aller Barbier, A b u l S a s s a n A l i E b e B e k a r . Groß ist er als Barbier, ein Riese als Redner, gewandt sein Messer, tausendmal rascher die Zunge. Wehe, wenn sie einmal in Bewegung, da ist keine Macht, die sie hemmt. Nicht Gewalt, wozu hat er sein Messer, nicht Schmeichelei und süßer Liebe Bekenntnis, wer vermag so süß zu singen wie er: „Laß dir zu Füßen wonnesam mich liegen.“ Hier rettet nur Flucht; und Nureddin flieht, den Alten aber halten die Diener, die ihn nach ihres Herrn Aussage für krank halten, auf dem Lager fest.

(2. Akt.) Ein prächtiges Gemach in des Radi Hause. Welch' rührendes Bild der Eintracht. Margiana, Bostana und der Radi jubeln: „Er kommt, er kommt! O wonnigliche Lust!“ Freilich, du alter, habgieriger Radi, du denkst nicht an den jungen Nureddin, sondern an den alten reichen Selim, der Margiana sich zum Weibe gewinnen will. Eine mächtige Kiste voll reicher Gaben, so kündigt er sich an. Du aber, Radi, schreitest würdevoll zum Gebete in die Moschee. Und nun kommt Nureddin. Wie selig sie sind, die beiden. Doch, ist das nicht der Barbier, der sein Liebeslied singend, naht? O weh, Allah, rette uns vor dem Strom seiner Rede, nein, rette uns lieber vor dem R a d i , der plötzlich zurückkehrt. Das Geschrei eines Dieners, dem er mit eigener Hand eine Bastonade giebt, kündigt ihn an. Nur eine Rettung giebt es. Rasch die Kiste geleert, und Nureddin hinein. Da stürzt auch

schon der Barbier mit Nureddins Dienern herein. Nein, Abul Hassan Ali Ebe Bekar läßt keinen Kunden im Stich. Der da schrie, kann nur Nureddin gewesen sein, den der wutschnaubende Kadi ermordet hat. Bostana rät ihm, die Kiste fortzutragen, der Kadi widersetzt sich; das wilde Geschrei ruft die Bewohner Bagdads, die von einem Morde hören, in Menge herbei, schließlich kommt auch der Kalif. Was ist in der Kiste? Nureddins Leiche, sagt der Barbier, Margianas Schatz antwortet der Kadi. Man öffnet, Kadi du hast recht. Denn eine Leiche ist Nureddin nicht, sondern nur in Ohnmacht, weil dem Ersticken nahe, aber Margianas Schatz ist er zweifellos, und er soll es auch vor der Deffentlichkeit werden. Dem Wunsche eines Kalifen vermag selbst ein Kadi nicht leicht zu widerstehen. Der Barbier aber wird ergriffen, doch

„Sei ohne Furcht, sie bringen dich zu mir,
Daß deine Künste du vor mir erprobest
Und deines Lebens Märchen mir erzählest.“

Gepriesen sei der weise, der gütige Kalif.

Bei der ersten Aufführung in Weimar am 15. Dezember 1858 fand die Oper eine sehr ungünstige Aufnahme, was mit dazu beitrug, Liszt zur Aufgabe seines Kapellmeisterpostens daselbst zu bewegen. — Denselben Stoff behandeln ältere Singspiele von J. André (1780) und Hattasch (1793).

Der Vorwurf der zu dicken Instrumentation, der immer gegen Cornelius „Barbier“ geltend gemacht wurde, ist hinfällig geworden, seitdem die Originalgestalt des köstlichen Werkes bekannt geworden ist (herausgeg. von Hasse bei Breitkopf und Härtel in Leipzig). Danach steht jetzt fest, daß Cornelius jenen leichten und durchsichtigen Stil der deutschen komischen Oper geschaffen hatte, nach dem unsere heutigen Komponisten bislang umsonst gesucht haben. Erst die Bearbeiter haben, natürlich mit dem besten Willen, das Werk in der Orchestration „wagnerisiert“. Es dürfte aber heute nur noch die ursprüngliche Fassung aufgeführt werden.

Donizetti.

Gaetano Donizetti wurde am 25. November 1797 zu Bergamo geboren und errang bereits 1818 in Venedig seinen ersten Erfolg als dramatischer Komponist mit einer Oper „Enrico“. Damals beherrschte Rossini die Bühne, er wurde des jungen Komponisten Vorbild, dem er wohl im leichten Fluß, dem Reichtum der Melodie gleichkam, in der Ausarbeitung aber nicht erreichte. Schrieb er doch von 1822 ab bis 1836 jährlich drei, ja sogar vier Opern. Die Nebenbuhlerschaft Bellinis zwang ihn allerdings einigemale zu sorgfältigerer Arbeit, die insbesondere der „Lucia di Lammermoor“ zu gute kam. Im gleichen Jahre starb Bellini, und nun war Donizetti Alleinherrscher. 1839 übersiedelte er nach Paris, wo er nicht nur im Théâtre de la Renaissance, dessen Leitung er selbst übernahm, sondern auch in der „Komischen“ und „Großen Oper“ neue Werke zur Aufführung brachte, von denen „La fille du régiment“ und „La favorite“ die besten sind. Da der Erfolg derselben aber anfänglich nur gering war, wandte sich Donizetti über Rom und Mailand nach Wien, wo 1842 „Linda di Chamounix“ zur Aufführung kam. Der Titel eines kaiserlichen Hofkompositors und Kapellmeisters ward sein Lohn. 1844 schrieb er sein letztes Werk „Catarina Cornaro“. Von da ab zeigten sich die ersten Symptome geistiger Störung, die allmählich ein dumpfes Hinbrüten wurde, gegen das kein Heilmittel half. Am 8. April 1848 erlöste ihn der Tod. Von den 70 Opern, mit denen Donizetti unsere Väter entzückte, führen eigentlich nur noch „Lucia“ und „Die Regimentstochter“ ein kräftigeres Leben. Doch würde der „Don Pasquale“, der zu den besten komischen Opern der gesamten Musikliteratur gehört, eine eifrigere Pflege zweifellos reichlich lohnen.

1. Lucrezia Borgia.

Oper in 3 Aufzügen. Text nach Viktor Hugo's gleichnamigem Schauspiel von F. Romani.

Personen: Don Alfonso, Herzog von Ferrara (Bari-
ton) — Lucrezia Borgia, seine Gemahlin (Sopran) —
junge venetianische Edelleute: Gennaro (Tenor) — Orsino
(Alt) — Giberetto (Tenor) — Petrucci (Baß) — Vitel-
lozo (Baß) — Gazella (Tenor) — zwei Diener (Tenor
und Baß).

(1. Akt.) Weiter sitzen die jungen Freunde beisammen. Freude bringt ihnen das Heute im schönen Venedig, Freude verspricht das Morgen auf der Reise nach Ferrara, wohin die jungen Edelleute den Gesandten begleiten werden. Nehmt euch in acht vor der Borgia, warnt Orsino; schrecklich ist ihr Ruf. Aber auch in ihr lebt die Liebe zum Kinde, zu ihrem Sohne Gennaro, von dem ihr Gatte nichts weiß, der selber sie nicht kennt. Darum lodert auch in Alfonso wilde Eifersucht auf, als er sie mit dem Jüngling beisammen sieht; darum stößt Gennaro die ihm unbekannte Mutter voll Abscheu von sich, als er ihren Namen von den Freunden hört.

(2. Akt.) Der Herzog sinnt auf Rache gegen Gennaro, den er für einen Liebhaber seiner Gemahlin hält, Lucrezia ist entschlossen sich für die Schmach zu rächen, die ihr des Sohnes Freunde zugefügt. Zu beidem findet sich Gelegenheit, da die ganze Schar in Ferrara ist. Lucrezia läßt alle durch eine ergebene Gesinnungsgenossin zum Mahle laden. Dem Herzog aber rennt Gennaro selbst in die Hände, indem er das Wappen der Borgia beschimpft. Vergebens fleht Lucrezia um Gnade für den Jüngling. Nur das eine erreicht sie, daß sie die Todesart wählen darf: Schwert oder Gift. Sie wählt Gift, denn eine Borgia kennt auch die Gegengifte. Mit einem solchen rettet sie den Sohn.

(3. Akt.) Aber Gennaro läßt sich durch die Freunde verleiten, am Gastmahl bei der Negroni Theil zu nehmen. Die Jünglinge in ihrer ausgelassenen Lustigkeit ahnen erst Böses, als jetzt die Leuchter erlöschen und grausige Gefänge ertönen. Und jetzt erscheint Lucrezia. Höhnisch kündigt das teuflische Weib den Jünglingen, daß sie Gift getrunken. Aber, Welch Entsetzen, sie sieht ihren Sohn. Schnell das Gegengift. Doch er verschmäht es, da es nicht auch für die Freunde reicht. Die Teufelin aber soll auch nicht länger leben. Jetzt offenbart sie ihm, daß auch er ein Borgia, daß sie seine Mutter ist. Aber auch jetzt rührt ihn ihr Flehen nicht; er stirbt mit seinen Freunden.

Erste Aufführung in Mailand am 26. Dezember 1833.

Lucrezia Borgia (1480—1520), die natürliche Tochter des nachmaligen Papstes Alexander VI. Die Ueberlieferung hat auch an den Namen dieses schönen, geistreichen Weibes alle die Laster geknüpft, die ihrem Vater und ihrem Bruder anhafteten. Die Geschichte hat sie in mannigfacher Weise entlastet; es bleibt allerdings trotzdem genug zurück. Viktor Hugo, wie sein Nachdichter hat sich aber ausschließlich an die Volkzüberlieferung gehalten.

2. Lucia von Lammermoor.

Tragische Oper in 3 Akten. Text nach Walter Scotts
„Die Braut“ von Salvatore Camerano.

Personen: Lord Henry Ashton (Bariton) — Lucia von Lammermoor, seine Schwester (Sopran) — Edgar von Ravenswood (Tenor) — Lord Arthur Bucclaw (Tenor) — Raimund (Baß) — Gilbert (Tenor) — Elisa (Sopran).

(1. Akt.) In einem Hain beim Schlosse gesteht Lord Heinrich Ashton seinem Vertrauten Raimund, daß er vor dem Ruin stehe. Retten kann ihn nur die

Schwester Lucia, wenn sie sich nach seinem Willen vermählt. Der alte Raimund nimmt seine Schülerin Lucia in Schutz, der Schmerz um der Mutter Tod sei noch zu groß, noch könne sie keinem Manne die Hand reichen. Aber der Führer von Ashtons Reifigen weiß das besser: Lucia liebt! Der Geliebte aber ist der Todfeind ihres Hauses, Edgar von Ravenswood, der sie einst vor dem Angriff eines wütenden Stiers gerettet. In rachsüchtiger Wut stürmt Ashton mit seinen Mannen davon. Und jetzt erscheint Lucia mit ihrer Vertrauten Elisa, der sie die Seligkeit ihrer Liebe kündigt, die nichts ihr rauben kann. Da naht Edgar, um Abschied von ihr zu nehmen. Eine politische Sendung erfordert seine schleunige Abreise. Aber er kehrt wieder, der Rache will er entsagen, ihre Liebe soll die beiden feindlichen Häuser verbinden.

(2. Akt.) Ein Zimmer des Schlosses. Lord Ashton hat ein schändliches Mittel gewählt, Lucia ihrem Edgar abspenstig und seinem Willen gefügig zu machen. Er zeigt ihr einen gefälschten Brief, aus dem Edgars Untreue gegen sie hervorgeht. Jetzt ist sie zu allem bereit. — Im großen Saal des Schlosses wird die Vermählung geschlossen. In dem Augenblick, da beide den Vertrag unterzeichnen, stürmt Edgar ein. (Sextett: „Wer vermag den Born zu hemmen“). Er muß an Lucias Untreue glauben, stößt die Flehende von sich und stürmt Rache schwörend davon.

(3. Akt.) Noch singen und schmausen die Hochzeitsgäste, da stürzt Raimund mit entsetzlicher Kunde herein. Vor Schmerz ist Lucia wahnsinnig geworden und hat den ihr angetrauten Gatten erdolcht. Jetzt kommt die Wahnsinnige selbst in den Saal und kündigt in irren Reden ihr entsetzliches Leid. Drunten aber auf dem Kirchhof sehen wir Edgar, nicht länger will er leben. Die Trauerglocke tönt, und er erfährt das schreckliche Geschick der Geliebten, die der Tod erlöst. Da zaudert

auch er nicht länger. „Zu dir, verkürter Engel, schwingt sich die befreite Seele“. Sein Dolch hat gut getroffen.

Erste Aufführung am 26. September 1835 in Neapel. Für die erste Pariser Aufführung am 12. Dezember 1837 paßten Alph. Roger und Gust. Waëz das Werk Donizettis dem Texte an, den sie schon früher (1829) für eine gleichnamige, ebenfalls in Paris aufgeführte Oper von M. Carafa de Colobrano geschrieben hatten.

3. Marie, die Tochter des Regiments.

Romische Oper in 2 Akten. Text von Bahard und Saint-Georges.

Personen: Marchesa von Maggiorivoglio (Mezzosopran) — Sulpice, Feldwebel (Baß) — Tonio, ein junger Schweizer (Tenor) — Marie, Markedenterin (Sopran) — die Herzogin von Craquitorpi (Sopran) — Hortensio, der Haushofmeister (Baß).

(1. Akt.) „Du heiliger Josef“ wie ist doch die Kriegszeit so schrecklich, zumal für einen nicht allzumutigen Haushofmeister, wie Hortensio es ist, und eine furchtsame Marchesa von Maggiorivoglio. Zwar ist der Feind zurückgeschlagen, aber diese Grenadiere. Brr! Da kommt auch schon ein solcher, der Sergeant Sulpice, ein alter Brummkopf und hinter ihm noch, — nein, das ist ja kein Mann, sondern ein Mädchen in Soldatenkleidung. Und wer kennt sie nicht, Marie, die Tochter des Regiments, als unmündiges Kind „auf dem Felde der Ehre“ gefunden, von einem ganzen Regiment Väter aufgezogen, der verwöhnte Liebling aller. Seit einigen Tagen ist sie allerdings nicht so lustig, wie sonst, auch hat man sie mit einem Burschen gesehen. Er habe ihr das Leben gerettet, erzählt sie dem forschenden Sulpice. Das begründet keinerlei Ansprüche, Vater Regiment hat beschlossen, nur ein Grenadier bekommt sie zur Frau.

Da bringen einige Soldaten *Tonio* herein, er sei offenbar ein Spion, so sei er ums Lager geschlichen. Sein Prozeß wäre kurz, wenn nicht *Marie* für ihn, ihren Retter, flehte. Nun wohl so mag er laufen, aber wohlverstanden *laufen*. Ihm fällt das gar nicht ein, er will bei *Marie* bleiben. Doch daraus wird nichts. Der Herr Sergeant bekommt allerdings erst andere Arbeit. *Marchesa* von *Maggiorivoglio* bittet um freies Geleit. Wie ist es doch mit diesem Namen? Richtig auf den Papieren steht er, die der Sergeant einst bei der kleinen *Marie* gefunden. Die *Marchesa* prüft die Papiere und erklärt: *Marie* sei ihre *Nichte*, die natürlich nun sofort mit ihr aufs Schloß müsse. Da ist also der arme *Tonio* vergebens Grenadier geworden. Sämtliche Regimentsväter können ihm nicht helfen, sie können nur mit ihm trauern, daß ihnen ihr Liebling verloren geht.

(2. Akt.) Auf dem Schlosse der *Marchesa*. O, um die entseßliche Qual dieses gesellschaftlichen Drills für ein wild aufgewachsenes Kind. Da hat es selbst *Sulpice* besser, denn er braucht doch keine Gefangsstunde zu nehmen, und braucht vor allem nicht ohne Liebe zu heiraten, wie die arme *Marie*, die einen Verwandten der Herzogin von *Craquitorpi*, den sie gar nicht kennt, heiraten soll. Und ach, sie liebt ja nur ihren *Tonio*. Da, was ist das? Der Marsch der Grenadiere, jetzt sie selber, unter ihnen *Tonio* als — Kapitän. Er ist trotz aller Widerwärtigkeit guten Mutes. Hat er doch in Erfahrung gebracht, daß *Marie* nicht die *Nichte*, sondern die *Tochter* der Gräfin ist, aber die Frucht außerehelicher Liebe. Doch die vornehme Gesellschaft stiebt schon entsezt auseinander, als *Tonio* bekannt macht, *Marie* sei einst *Marktenderin* gewesen, und der *Marchesa* bleibt nichts anderes übrig, als den Liebenden ihren Segen zu geben.

Erste Aufführung 1840 in Paris.

4. Don Pasquale.

Romische Oper in 3 Akten. Text von Salvatore Cammerano.

Personen: Don Pasquale, ein alter Junggeselle (Baß) — Dr. Malatesta, Arzt (Bariton) — Ernesto, Pasquales Nefte (Tenor) — Norina, eine junge Witwe (Sopran) — ein Notar (Baß).

(1. Akt.) Der alte Junggeselle Don Pasquale bekommt es auf einmal mit der Sehnsucht nach einer Frau zu tun, die ihm der Hausarzt Malatesta auch zu besorgen verspricht in der Person seiner Schwester, die bislang im Kloster gewesen. Während nun Pasquale solch „ein ungewöhntes Feuer“ in sich brennen fühlt, wird er nur um so schroffer gegen seinen Nefen Ernesto, der sich weigert, eine ihm zugedachte reiche Dame zu heiraten, sondern seiner Norina, einer armen Witwe, Treue halten will. — Malatesta ist des jungen Ernesto und seiner Liebe Freund, dem Alten will er eine Lehre geben. So entwickelt er der Norina in ihrem Stübchen seinen Plan; sie soll Pasquale gegenüber die verheißene Schwester spielen, eine Scheinehe eingehen, nachher aber den Alten auf alle erdenkliche Weise quälen. Das werde ihn sicher kurieren.

(2. Akt.) Gleich nach der Scheintrauung, bei der der rasch ins Vertrauen gezogene Ernesto als Trauzeuge beteiligt ist, beginnen schon die ersten Szenen der „sanftmütigen“ Frau. (Das köstliche Zankquartett.)

(3. Akt.) Auch hier wieder die tollen Quälereien, gegenüber denen der Alte in machtlose Wut gerät. Diese kennt keine Grenze mehr, als ihm ein Briefchen in die Hände gespielt wird, in dem ein Liebhaber seine Frau in den Garten bestellt. Mit Malatesta verabredet er den Plan, wie die Untreue zu überraschen ist; dem Arzt aber überträgt er alle Vollmacht. — Im Garten. Alles ist natürlich ein verabredetes Spiel. Ernesto ist jener

Liebhaver, mit dem Pasquales Frau sich getroffen. Er weiß sich aber rechtzeitig zu verbergen. Die Frau spielt den Vorwürfen gegenüber die unschuldig Getränkte. Der arme Ernesto hat ihr nur seine Liebe zu „Morina“ geklagt. Da entscheidet Malatesta als Bevollmächtigter Pasquales, daß Ernesto seine Morina und überdies vom Oheim einen Jahresgehalt bekommen soll. Pasquale ist es zufrieden. Da erfährt er, daß seine Frau jene Morina ist, daß alles nur ein Spiel gewesen. Und Don Pasquale verzeiht nur allzugern, ist er damit doch auch seine „Frau“ los, die an Ernestos Brust eine ebenso rasche, als günstige Charakterwandlung durchmacht.

Erste Aufführung 1843 in Paris. Der Stoff ist der Oper „Ser Marc Antonio“ von Stefano Pavesi aus dem Jahre 1810 nachgebildet. — Hoffentlich wird die textliche und musikalische Uebersetzung von D. J. Bierbaum und Wilh. Meesfeld dem Werke endlich die verdiente Verbreitung auf der deutschen Bühne verschaffen. Der Erfolg der Erstaufführung in Frankfurt (19. September 1902) berechtigt zu dieser Erwartung.

Flotow.

Friedrich Freiherr von Flotow wurde am 27. April 1812 auf dem Rittergut Rentendorf in Mecklenburg geboren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er aber in Paris. Zeit- lebens ist er auch mehr ein französischer, denn ein deutscher Komponist gewesen. Er hat aber doch so viel heimischen Charakter behalten, daß seine Werke auf unseren Bühnen nicht fremd wirken und zu den Hauptvertretern der in Deutschland nicht stark vertretenen Spieloper gehören. Flotow hat von 1836 ab bis 1878 zahlreiche Werke mit meist gutem Erfolg auf den Pariser und den deutschen Bühnen zur Aufführung gebracht. Er hat viel Ehren eingeheimst, heute jedoch leben eigentlich nur noch „Stradella“ (1844) und „Martha“ (1847), die aber auch in seltenem Maße volkstümlich geworden sind. Am 24. Januar 1883 ist Flotow in Darmstadt gestorben.

1. Alessandro Stradella.

Romantische Oper in 3 Akten. Text nach einem französischen Stoffe von W. Friedrich.

Personen: Stradella, ein Sänger (Tenor) — Bassi, ein reicher Venetianer (Bass) — Leonore, sein Mündel (Sopran) — Malvoglio (Tenor) und Barbarino (Bass) — Banditen.

(1. Akt.) Um 1675 in Venedig setzt die Handlung ein. Der berühmte Sänger Stradella kommt mit Freunden in einer Gondel und bringt seiner Geliebten Leonore ein Ständchen. Aber ach, ihr Vormund, der alte Bassi, will sie zwingen, sein Weib zu werden, und doch liebt sie nur den Sänger. „Liebe lehrt alles wagen.“ Rasch gewinnt Stradella eine Schar Masken, die herbeiströmt, ihm behülflich zu sein. Leonore kommt aus dem Hause, die Liebenden fliehen, der alte Bassi aber wird durch die Masken an der Verfolgung verhindert.

(2. Akt.) In einem Dörschen bei Rom sehen wir Stradellas Kirchgang mit Leonore. Wie glücklich sie sind. Schon aber naht das Unheil in Gestalt zweier, für den Zuschauer allerdings sehr komisch wirkender Banditen, die Bassi zur Ermordung des Sängers gedungen. Leid thut es ihnen ja, denn des Sängers „edle Kunst macht selbst erwarmen des Banditen Mitgefühl.“ Aber es muß sein.

(3. Akt.) Das glückliche Paar in seinem Heim. „Italia, mein Vaterland“, wie bist du so schön, nun gar für liebende Augen. Draußen ziehen Pilger vorüber, der Madonna Bild zu schmücken, ihnen schließt das junge Paar sich an. Da kommt Bassi, um zu sehen, ob sein Auftrag noch nicht ausgeführt ist. Aber was muß er aus seinem Versteck hören. Die beiden Banditen wollen nicht, er tritt vor und was seinen Vorwürfen nicht gelingt, erreicht sein Gold — Stradella muß sterben. Ein

wahres Glück, daß Stradella so sangesfroh ist. Sein Gebet zur „Jungfrau Maria“ rettet ihm das Leben. Denn die Mörder, ja der alte Bassi selbst, stehen ergriffen und entsagen für immer der Rache.

Erste Aufführung am 25. Dezember 1844 in Hamburg. Stradella ist der Held noch zahlreicher anderer Opern.

Der geschichtliche Stradella, ein berühmter Sänger und Komponist von Opern und Oratorien wurde um 1645 in Neapel geboren, und 1681 in Genua vom Gatten einer von ihm entführten Venezianerin ermordet.

2. Martha oder der Markt zu Richmond.

Romantisch-komische Oper in 4 Akten. Text nach dem Französischen von W. Friedrich.

Personen: Lady Harriet Durham, Ehrendame der Königin (Sopran) — Nancy, ihre Vertraute (Mezzosopran) — Lord Tristan Micklefort, Harriets Vetter (Baß) — Lionel (Tenor) — Plumkett, ein reicher Pächter (Baß) — der Richter von Richmond (Baß).

(1. Akt.) Lady Harriet Durham, Ehrenfräulein der Königin hat Langesweile; das gnädige Fräulein ist verstimmt. Ob ihre Vertraute Nancy recht hat, wenn sie meint, nur die Liebe könne aus diesem Zustand retten. Nun, dann kann der Schönen jedenfalls ihr liebegirrender Vetter, Lord Tristan Micklefort nicht helfen; wer sollte den alten Geß lieben! Da bringt der Gesang vorüberziehender Landleute die Gnädige auf den Gedanken, sich auch einmal den Markt von Richmond anzusehen. — Auf dem Marktplatz fällt uns im Gewühl der Bauern ein Paar auf, Plumkett und Lionel, des ersteren Pflegebruder. Als armer Verbannter ist Lionels Vater in das Dörfchen gekommen und unbekannt dort gestorben. Einen Ring nur hat er dem Sohne hinterlassen, den soll er in der höchsten Not der Königin zeigen.

Glockenläuten, — der Markt beginnt, auf dem die Bauern ihr Gefinde dängen. Schon hat manche Magd den Herrn gefunden, da kommen Lady Harriet, Nancy und Lord Tristan in Bauerntracht. „Sieh nur, wie sie uns betrachten,“ flüstern die beiden Mädchen, und in der That finden Plumkett und Lionel Gefallen an den beiden vermeintlichen Mägden, die denn auch in übermütiger Laune Handgeld annehmen. Zu seinem Schrecken sieht Lord Tristan, den die sich ihm aufdrängenden Mägde fast um den Verstand gebracht haben, seine Damen trinkend bei den Bauern. Auch die beiden Frauen haben jetzt des Spiels genug, aber sie haben Handgeld genommen; wollen sie sich nicht verraten, so müssen sie mit den beiden gehen.

(2. Akt.) In ihr Bauernhaus treten die beiden Pächter mit den eben gedungenen Mägden, aber so wider-spensftige und ungeschickte Mädchen — nicht einmal spinnen können sie, trotzdem die Männer ihnen vormachen, wie man, „immer munter dreht das Rädchen“ — hat es noch nie gegeben, wie diese Martha (Lady) und Julia (Nancy). Die letztere findet bald ihren guten Humor wieder und ärgert Plumkett auf alle Weise, schließlich läuft sie ihm davon, er ihr nach. Lionel und Martha sind allein; die Liebe hat rasch in ihren Herzen Einzug gehalten („Letzte Rose“), aber die Lady vergift nicht ihren Stand und weist des Pächters Werbung zurück. Auch Plumkett gefällt die frische Nancy, die er eingefangen. Doch er ist nicht so stürmisch. Für heute genug, „Schlafe wohl,“ singen die vier sich zu. Die Bauern haben die Türen wohl verriegelt, an Flucht ist nicht zu denken. Da kommt der Lord durchs Fenster, und auf demselben Wege fliehen mit ihm die beiden Damen.

(3. Akt.) Die Königin hält Jagd im Walde, und die Bauern strömen herbei, die Herrlichkeit zu schauen. Unter einer Schar Jägerinnen erkennt Plumkett die angebliche „Julia“. Er will sie festhalten, aber Nancy heßt die Jägerinnen auf ihn, und der ganze Zug jagt von dannen.

Lyonel hat Martha nicht vergessen. „Ach so fromm, ach so traut“ ist sie ihm erschienen, der seine Liebe der Einsamkeit klagt. Da erscheint auch Harriet. Wohl verabschiedet sie den verbenden Lord Tristan, als aber Lyonel zu ihren Füßen stürzt, siegt wieder die Lady über das Weib. Nie hat sie ihn gesehen, und als Lyonel, der herbeieilenden Jagdgesellschaft die ganze Geschichte erzählt, erklärt sie ihn für wahnsinnig. Lyonel wird verhaftet, steckt aber vorher noch Plumkett den Ring zu, er soll ihn der Königin geben.

(4. Akt.) Schwere Reue hat Harriets Herz bald danach ergriffen; liebt sie doch Lyonel. Und so sucht sie mit Nancy das Haus des Pächters auf. Mit dem Liede „Letzte Rose“, das der Jüngling ihr einst gesungen, ruft sie ihn zu sich. Sie ist es gewesen, die der Königin den Ring überreicht, der erwies, daß Lyonel des unschuldig verbannten Grafen Derby Sohn ist. Und jetzt überreicht sie ihm ein Dokument, das ihn in seine Ehren wieder einsetzt, gesteht ihm ihre Liebe und — Aber Lyonel weist sie stolz ab, sie, die ihn verschmähte, als er in Niedrigkeit war. — Doch eine liebende Frau ist um Hülfsmittel nie verlegen. Mit der Hülfe von Plumkett und Nancy, die sich rasch gefunden, wird es gelingen. — Wir sehen wieder den Markt von Richmond, wieder sind die Pächter da, und wieder in Bauertracht Lady Harriet, die jetzt ganz Martha, sich demütig unter Lyonels Hand beugt. „Sie kann entsagen dem Glanz und dem Schimmer.“ „Nun ist der Lenz gekommen, die Rosen erblühen.“

Erste Aufführung am 25. November 1847 in Wien. Der Text benützt den Stoff eines Balletts „Lady Henriette“, das Flotow schon 1844 komponiert hatte.

Glinka.

Michael Iwanowitsch Glinka, der Begründer einer eigenartigen russischen Kunstmusik, wurde am 1. Juni 1803 zu Nowospasskoje geboren. Früh schon in seiner Gesundheit geschwächt, genoß er den Unterricht verschiedener auswärtiger Meister, fand aber erst durch Siegfried Dehn in Berlin (1834) die rechte Förderung. Dieser wies ihn darauf hin, in seiner Nationalität die künstlerische Eigenart zu suchen, eigentlich russische Musik zu schreiben. Der erste Versuch war ein ungeheurer Erfolg: die Oper „Das Leben für den Zar“, („Zarskaja sliu“), die 1836 in Petersburg ihre erste Aufführung erlebte. Glinka schritt auf diesem Wege weiter und gab dem russischen Volke 1842 in „Rußlan und Ludmilla“ eine zweite hervorragende Oper, die aber, zum Teil wohl auch ihres abenteuerlich bunten Inhalts wegen, niemals auf deutsche Bühnen ihren Weg gefunden hat, trotzdem Vizt sie sehr bewunderte. Dagegen sind Glinkas Orchesterwerke auch bei uns hochgeschätzt. Er arbeitete, wo er war, trotz ständigen Kränkels. Schon am 15. Februar 1857 ist er in Berlin, wo er mit Dehn an der Lösung theoretischer Probleme arbeitete, gestorben.

Das Leben für den Zar.

Große Oper in 5 Akten. Text von Baron v. Rosen.

Personen: Iwan Susannin, ein Bauer (Baß) — Antonida, seine Tochter (Sopran) — Bogdan Sobinjin, ihr Bräutigam (Tenor) — Wanja, von Susannin an Kindestatt angenommen (Alt) — ein polnischer Heerführer (Bariton).

(1. Akt.) 1613, die Zeit der Kriege der Russen mit den Polen. Auch Antonida, des Dominier Bauern Iwan Susannin Tochter, vermag sich in dieser bösen

Zeit nicht des Frühlings zu freuen. Noch ist ja ihr Geliebter Bogdan Sobinjin nicht aus dem Kriege zurückgekehrt. Statt seiner kommt der Vater; von neuem haben die Polen das Land überschwenmt, Moskau ist bedroht. Doch schon wieder naht bessere Kunde, Sobinjin selbst ist ihr Ueberbringer. Die Polen sind besiegt, Susannins Gutsherr, der Bojar Romanow ist zum Zaren gewählt. Nun kann Hochzeit sein.

(2. Akt.) Wir gewinnen einen Einblick ins polnische Lager. Das lustige Leben und bunte Treiben erfährt eine böse Störung durch die Nachricht von der Niederlage des Heeres. Aber noch winkt eine Rettung. Der gewählte Zar lebt weit von Moskau, hier in der Nähe in einem Kloster. Gelänge es ihn aufzuheben, so wäre der Widerstand der Russen gebrochen.

(3. Akt.) Nun wieder zurück in Susannins Hütte, wo alles voller Freude über die Hochzeit ist, die am Abend gefeiert werden soll. Pferdegetrapp, hereinstürmt eine Polenschar, Susannin soll sie nach dem Aufenthalt des erwählten Zaren führen. Der Bauer muß folgen, aber er will den Zaren retten. Er selbst wird die Polen einen falschen Weg führen, sein angenommener Sohn Wanja aber soll ins Kloster eilen, auf daß Romanow sich in Sicherheit bringe.

(4. Akt.) Wir sehen in zwei Bildern die Verwirklichung der Absicht Susannins. Im ersten sehen wir Wanja an der Klosterpforte, und als Führer des fliehenden Zaren. Das zweite zeigt uns Susannin mit den von Sturm und Unwetter erschöpften Polen in tiefer Waldesnacht. Die Polen ahnen des Bauern Verrat, und Susannin weiß, was ihm bevorsteht. Aber für den Zar geht er freudig in den Tod.

(5. Akt.) Dieser Akt führt uns nach Moskau zur Krönungsfeier. Alle sind freudig, nur Antonida, Sobinjin und Wanja, die auf des Zaren Befehl erschienen sind, vermögen in die laute Freude nicht einzustimmen. Aber

hinweg die Trauer, freuet euch über des Vaterlands Rettung; Susannin lebt ewig in seines Ruhmes Glanze, gab er doch hin „das Leben für den Zar.“

Erste Aufführung am 9. Dezember 1836 in Petersburg.

Denselben Stoff hatte schon 1799 für Petersburg der Italiener Caterino Cavos unter dem Titel „Zwan Susannino“ komponiert.

G l u c k.

Durch die ganze Entwicklungsgeschichte der Oper geht der Kampf um die richtige künstlerische Einheit von Dichtervort und Musik. Immer wieder hat die Musik den Text so überwuchert, daß dieser eigentlich nur das fast belanglose Gestell für die bunte melodische Umkleidung wurde. Während nun die l o m i s c h e Oper durch das lebendige dramatische Moment, das sie in sich trug, dagegen geschützt war, in ihrem stofflichen Inhalt zu völliger Belanglosigkeit herabzusinken, vermochten die, meist der Antike entnommenen Stoffe der opera seria allerdings nur kurze Zeit zu fesseln. Es ist das kaum zu überschätzende Verdienst Christoph Wilibald G l u c k s, hier durch die erschütternde Gewalt des irdischen Lebens auch dem allbekanntesten äußeren Vorgang neuen Inhalt gewährt zu haben. Die Personen, die bei ihm auf die Bühne traten, hatten etwas zu sagen, was einem innersten Fühlen entsprang, was die Seele des Zuhörers zu ergreifen vermochte. Allerdings hat auch Gluck erst in späteren Lebensjahren dieses Ziel sich vorgesetzt und auch erreicht. Bis zum Jahre 1746 unterscheidet er sich in nichts von den gleichzeitigen Italienern mit denen er seit 1741 durch zahlreiche Opern erfolgreich in Wettbewerb trat. Am 2. Juli 1714 zu Weidenwang bei Berching in Mittelfranken geboren, hatte der Sohn des fürstlich Lobkowitz'schen Jägers schon früh die Aufmerksamkeit hoher Persönlichkeiten auf seine musikalische Begabung gelenkt, bis ihn der lombardische Fürst M e l z i nach Mailand schickte. Was er hier

Storck, Opernbuch.

lernen konnte, lernte er so gründlich, daß das Londoner Haymarket-Theater keinen besseren „Italiener“ sich 1745 als Opernkomponist zu verschreiben mußte.

Hier in London fand der italienisierte Deutsche einen andern Deutschen als Beherrscher des musikalischen Geschmacks, Georg Friedrich Händel, dessen überwältigende Bedeutung in der Wahrheit und Uebereinstimmung des musikalischen Ausdrucks mit dem Dichterworte beruhte. Gluck fing an, an der Berechtigung seiner bisherigen Schaffensweise zu zweifeln, es begann die Zeit des Suchens, der allmählichen Ausbildung der Grundsätze. Diese „Wanderjahre“ dauern von 1746—62. Er brachte sie zum großen Teil in Wien zu, wo er von 1754 ab zehn Jahre Kapellmeister war. Da erhielt Gluck, dem bisher der berühmte Librettodichter Metastasio die Texte geschrieben, von einem bislang wenig bekannten Schriftsteller Raniero da Calzabigi (1715—1795) eine Libretto. Der Stoff war alt, „Orfeo ed Euridice“ waren schon oft in Opern gefeiert worden, und doch war das Buch etwas Neues, in der Textbuchlitteratur ganz Unerhörtes. Das waren keine schönrednerischen Vergleiche, keine weisheitstriefenden Sentenzen, keine kalten Schilderungen, das war heißblütiges Leben, bewegte Handlung und Leidenschaft. So gebührt in der That Calzabigi kein geringer Anteil an der Opernreform, die wir von Glucks „Orpheus“ (Wien 1762) an datieren. Von jetzt ab steht Gluck auf der Höhe, ein Markstein in der Entwicklungsgeschichte der Musik aller Zeiten. Allerdings bedurfte es noch langer Zeit, bis der Sieg seiner Sache entschieden war; ein endgültiger ist er überhaupt nicht geworden. Bei der eigentümlichen Vermengung zweier Künste in der Oper, wird wohl auch trotz Richard Wagner wieder eine Zeit kommen, wo an die Stelle einer gemeinsamen, wechselseitigen Wirkung zwischen Text und Musik das Ringen um die Vorherrschaft des einen der beiden tritt.

Für Glucks Reform war es von höchster Bedeutung, daß der Meister in der damaligen Metropole der Musik, in Paris, wirken konnte. Seine Schülerin, Marie Antoinette, saß auf Frankreichs Thron, im Attaché der französischen Gesandtschaft zu Wien, du Roulet, fand er des ferneren einen trefflichen Textdichter, der ihm Racines „Iphigénie en Aulide“ bearbeitete, der dann die Färsprache der Königin die Annahme bei der Pariser Oper verschaffte. Am 19. April 1774 war die erste Aufführung, die Gluck selber vorbereitet hatte; „Orpheus“ und die im Jahre 1769 entstan-

dene „Alceste“ folgten in neuer Bearbeitung. Und jetzt erhob sich jener in seiner Heftigkeit kaum überbotene Federkrieg zwischen Glucks Anhängern und den Freunden der italienischen Oper, die in Nicola Piccini (1728—1800), dem erfolgreichsten Vertreter des italienischen Stils, den Glück ebenbürtigen Gegner gefunden zu haben glaubten. Glück's „Armide“ (1777) hatte anfangs nur geringen Erfolg, und erst „Iphigenia auf Tauris“ (1779) brachte den endgültigen Sieg des deutschen Meisters. Dieser zog sich 1780 ruhmbedeckt nach Wien zurück, wo er bis an sein Ende, am 15. November 1787, in Ruhe lebte.

1. Orpheus und Eurydike.

Oper in 3 Akten. Text von Raniero di Calzabigi.

Personen: Orpheus (Alt) — Eurydike (Sopran) — Amor (Sopran).

(1. Akt.) Am Grabmal seiner jungen Gattin klagt Orpheus seinen unendlichen Schmerz. „Jeglicher Freude leer,“ ist er doch „ewig von ihr getrennt.“ Und die Götter rührt dieser übermenschliche Schmerz. Amor schwebt hernieder mit der Götterbotschaft, daß Orpheus niedersteige zur Unterwelt und die Geliebte singend erlöse. Nicht aber darf er umschauen nach ihr, ewig sonst ist sie dem Tode verfallen.

(2. Akt.) Im finstern Tartarus wehren die Schatten dem Erdenmenschen den Eingang. Doch auch hier siegt sein Gesang und er betritt die Gefilde der Seligen, wo ihm seine Gattin zugeführt wird.

(3. Akt.) Ohne den Blick zu wenden, schreitet Orpheus der Oberwelt zu. Hinter ihm Eurydike. Was soll ihr das Leben, wenn der Gatte sie nicht beachtet? Einen Blick nur möge er ihr schenken. Er schreitet weiter. „Welch furchtbare Schmerzen“ füllen Eurydikens Herz, ermattet ruft sie ihm „Lebewohl“ zu. Da vermag er nicht mehr zu widerstehen. Er wendet sich und, o wehe, tot sinkt die Gattin hin. Da will auch er nicht mehr

leben; schon hebt er den Stahl, sich zu töten, da kehrt Amor wieder, auf der Götter Geheiß die Tote zu erwecken. Lobsetzet der Liebe, lobsetzet ihrem Gotte.

Erste Aufführung am 5. Oktober 1762 in Wien.

Der göttergleiche mythische Sänger und seine Liebe ist in zahllosen Opern gefeiert worden. Die erste wirkliche Oper ist bereits eine „*Euridice*“, zu der Rinuccini den Text, Caccini und Peri die Musik geschrieben hatten. Sie wurde am 6. Oktober 1600 in Florenz aufgeführt zur Vermählung Marias von Medici mit Heinrich IV. von Frankreich. — 1607 folgt Monteverdis „*Orfeo*“. — Auch die deutsche Operngeschichte zeigt auf einen der ersten Seiten den „*Orpheus*“ Reinhard Keisers (1699). Auch nach Glücks Meisterschöpfung haben sich noch viele an den Stoff gewagt. Eine dänische Oper von Joh. Gottl. Naumann aus dem Jahre 1785 verdient deshalb Erwähnung, weil sich hier Orpheus nicht umsieht und so alles glatt verläuft. Jos. Haydn hat seine 1793 in London begonnene italienische Oper „*Orfeo ed Euridice*“ nicht beendet. —

Noch zu erwähnen sind zahlreiche Balletts und mehrfache Parodie-Operetten. Unter den ersteren sei die Komposition von Heinrich Schütz (1638), unter den letzteren die ausgelassene Parikatur von Offenbach (1858) genannt.

2. Alceste.

Lyrisches Drama in 3 Akten. Text von Raniero di Calfabigi.

Personen: Admetos, König von Pherä (Tenor) — Alceste, seine Gattin (Sopran) — Evander (Tenor) — Herakles (Baß) — Apollo (Bariton) — Apollons Oberpriester (Baß) — Thanatos, der Todesgott (Baß).

(1. Akt.) Ein Herald kündigt dem Volke von Pherä (Thessalien), daß sein König Admet im Sterben liegt. Den Klagen des Volkes eint die ihren Alceste, die Königin, die mit ihren Knaben in den Tempel geht, durch ihr Gebet die Götter zu erweichen. — Im Tempel Apollon vereint das Volk seine Bitten mit denen der Königin, den Opfern der Priester. Und siehe des Gottes

Bildnis beginnt zu leuchten und eine Stimme kündigt Rettung des Königs, wenn ein anderer für ihn stirbt. Aber alle weichen vor diesem Opfer zurück, nur Alceste verweilt, „nicht der Tod ist's, den sie scheut“ und bietet dem Gott ihr Leben an. Und der Priester verkündet ihr, daß das Opfer angenommen sei.

(2. Akt.) Nun füllet Jubel den Königspalast. In strahlender Gesundheit steht Admet. Da hört er, welch' ein Opfer ihn gerettet. Wer war es, der es brachte? Es naht die Gattin. Ihre Freude ist so still. Warum? Sie muß es bekennen. „O Himmel,“ ruft Admet, „ohne dich, wie könnte ich leben.“

(3. Akt.) Lauter als vorher schallet des Volkes Klage. Alceste sucht den Tod und Admet ist entschlossen, ihr zu folgen. Das hört Herakles, der kommt, bei seinem königlichen Freunde sich auszuruhen von seinen schweren Taten. Nimmer darf das geschehen: „Ja dem Orkus zum Troß raub ich ihm seine Beute.“ — Und siehe, hier im öden Felsgesteine schreitet Alceste, durch ein Opfer den Eingang zu den Unterirdischen sich zu suchen. Bis zum Abend muß sie verweilen. Wer naht dort? Wehe Admet! Nimmer wird er die Gattin sterben lassen. Und wie nun Thanatos kommt, der Gott des Todes, entspinnt sich ein Wettkampf der Liebe zwischen den Gatten. Doch dem Tod steht die Wahl nicht frei. Alceste umringen seine Gefellen und führen sie fort. Schon stürzt Admet der Geliebten nach, da stürmt Herakles herbei. Und er, des lebenspendenden Zeus lebenskräftiger Sohn, verfolgt den Tod, ringt ihn nieder und bringt dem Freund die Gattin zurück. Und Apollo selbst segnet außs neue der Gatten liebreichen Bund.

Die erste Vorstellung der Alceste, die in Paris am 23. April 1767 stattfand, hatte so wenig Erfolg, daß der Meister beim Verlassen des Theaters sagte: „Alceste ist gefallen“. „Ja,“ antwortete ein Freund, „vom Himmel.“ Bald wurde denn auch das herrliche Werk in seinem Wert erkannt und gewürdigt.

Auch dieser herrliche Stoff, den bereits Euripides in einer Tragödie bearbeitet hat, ist sehr oft für die Oper verwendet worden. Zuerst 1674 von Lully. Die Dichtung Wielands wurde von Schweizer vertont und 1773 in Weimar aufgeführt. Auch Händels „Admeto“ vom Jahre 1727 gehört hierher.

Glucks Werk hat übrigens eine bedeutsame Vorrede, in der der Meister seine theoretischen Ansichten über Verhältnis von Musik und Dichtung in der Oper ausspricht.

3. Iphigenia in Aulis.

Lyrische Tragödie in 3 Akten. Text von Le Blanc du Roulet.

Personen: Agamemnon (Bariton) — Klytämnestra, seine Gemahlin (Mezzosopran) — Iphigenia, beider Tochter (Sopran) — Achilles (Tenor) — Patroklos (Bass) — Kalchas (Bass) — Arkas (Tenor).

(1. Akt.) Im Lager der Griechen vor Aulis. Agamemnon ist in Verzweiflung, denn die Göttin Artemis hat zur Bedingung der glücklichen Ueberfahrt der Griechen nach Troja die Aufopferung Iphigenias, seiner Tochter, gemacht. Nimmer vermag der Vater das zu tun, und er sendet deshalb Arkas, den Befehlshaber seiner Leibwache zu Klytämnestra, seiner Gattin, und Iphigenia, sie sollen die beabsichtigte Reise ins Lager unterlassen. Klytämnestra hat aber gehört, Achilles sei seiner Liebe zu Iphigenia untreu geworden und meint, deshalb wünsche Agamemnon ihr Kommen nicht. Da überdies Arkas die Frauen verfehlt, gelangen sie nun doch ins Lager.

(2. Akt.) Es klärt sich aber auf, daß die Mär von Achilles Untreue Verleumdung war, und die Hochzeit wird bereitet. Da kommt Arkas und kündigt das Schreckliche. Alle sind erstarrt. Achilles aber verspricht die Geliebte zu schützen, und Agamemnon bereitet alles zur Flucht.

(3. Akt.) Im Innern eines Zeltes. Draußen verlangt das Griechenvolk gebieterisch das Opfer. Und da erkennt Iphigenia als Höchstes die Erfüllung des Götterwillens. Sie verschmäht die Gelegenheit zur Flucht und den starken Schutz ihres Bräutigams. Mutvoll schreitet sie dem Altare der Göttin am Meeresstrande zu, wo alles schon zum Opfer bereit ist. Da erscheint aber über dem Getümmel in den Wolken die Göttin Artemis. Sie will das Opfer nicht, der Wille genügt ihr für die Tat. Sie vereint Iphigenia mit Achilles und verheißt den Griechen glückliche Fahrt. Alles bricht in Jubel aus.

So hat Glück, dem Geschmaç seiner Zeit nachgebend, die bei der Oper den tragischen Schluß nicht vertrug, die alte Griechen-
sage und auch Racines „Iphigénie en Aulide“, der der Text nachgeschaffen ist, umgeändert. Es störte ihn und seine Zuschauer nicht, daß dadurch seine spätere Oper „Iphigenia auf Tauris“ die Grundlage verlor. Auf der heutigen Bühne aber wird das große Anforderungen stellende Werk nur in der Umarbeitung Richard Wagners gegeben, der nicht nur mit genialer Anpassungskraft die Oper dramatisch und musikalisch den heutigen Anschauungen gemäß bearbeitet, sondern auch den Schluß, der Sage getreu, in hochbedeutsamer Weise umgestaltet hat. Artemis nimmt Iphigenie zu sich auf und entführt sie zu fernen Gestaden.

Aus der Vorlage, Racines berühmter Tragödie, erklärt sich auch das in der Oper etwas in der Luft hängende Motiv von Achilles' Untreue. Bei Racine wird Achilles von Cripphile geliebt, die durch ihr eifersüchtiges Ränkespiel Agamemnons Versuch, seine Tochter zu retten, hintertreibt.

Erste Aufführung 19. April 1774 in Paris.

Auch die Iphigeniensage ist immer wieder in Opern behandelt worden und zwar, dem Vorbilde des Euripides getreu, fast immer in den beiden Teilen „I. in Aulis“ und „I. auf Tauris“. Der erste Teil hat die häufigeren Bearbeitungen erfahren und zwar die älteste durch Reinhard Keiser, dessen „wunderbar errettete Iphigenie“, Text von Postel, 1699 in Hamburg gegeben wurde.

4. Armide.

Große heroische Oper in 5 Akten. Text von Phil. Quinault.

Personen: Armide (Sopran) — Phenice und Sidonie, ihre Vertrauten (Sopran) — Hydraot, König von Damaskus (Bariton) — Aront, sein Feldherr (Bass) — Rinald, Feldherr im Heere Gottfrieds von Bouillon (Tenor) — Artemidor, ein Ritter (Tenor) — Ubaldo (Bariton) — ein dänischer Ritter (Tenor) — die Furie des Hasses (Alt) — Dämon als Lucinde (Sopran) — Dämon als Melissa (Sopran) — eine Rajade (Sopran).

(1. Akt.) Ist Armide nicht beneidenswert? Unbeschränkt sind die Mittel, über die ihre Zaubermacht gebietet, von ihrer Schönheit überwältigt, huldigt ihr alle Welt. Und doch ist sie harmvoll und traurig! Armide gesteht ihrer Vertrauten, daß der Christenheld Rinald ihr heiße Liebe eingeflößt hat; er aber verschmäht sie. Und neue Schmach steht ihr von dem Helden bevor. Denn schwer verwundet wird Aront hereingebracht, der Armidens christliche Gefangene bewachen sollte. Ein Held hat sie alle befreit, Rinald! Ha, er soll ihrer Rache nicht entgehen.

(2. Akt.) Im düstersten Waldesdickicht sehen wir Rinald. Gottfried von Bouillon hat ihn ungerechter Weise vom Kreuzfahrerheere verbannt, und so muß er allein herumziehen, seinen Tatendrang zu befriedigen. Leidende Brüder zu befreien, verfolgte Christen zu schützen, ist sein Werk. Vor Armidens Zaubergarten, vor dem ihn der von ihm befreite Artemidor warnt, hat er nicht Angst, ist er doch der Liebe unzugänglich. Ob der stolze Ritter seine Kraft nicht überschätzt hat? Das Bühnenbild verwandelt sich in eine prächtige Wiesenlandschaft. Armide und ihr alter Oheim, der König Hydraot von Damaskus, bieten ihre ganze Zauberkrast auf. Alle lieblichen Geister der Unterwelt sollen Rinald umstricken.

Und er kommt, „paradiesischer Hauch umweht die stillen Fluren“ und ladet ihn zur Ruhe. Er vermag nicht zu widerstehen und versinkt, von lieblichen Gestalten umgaukelt, in tiefen Schlaf. Armide frohlockt. „Endlich ist der Wurf gefallen, in die rächende Hand gab das Schicksal den Feind.“ Sie stürzt auf ihn zu, aber der Dolch entfällt ihrer Hand, heißer nur loht ihre Liebe auf. So mag ihre Zauberei ihr zu seiner Liebe verhelfen.

(3. Akt.) In Armidens prächtigem Zaubergarten. Armide, die ihre Liebe verschmäht sieht, nimmt zur Beschwörung des Hasses ihre Zuflucht. Aber sie vermag doch nicht ihre Rache zu üben, und selig giebt sie sich der endlich entbrannten Liebe Rinalds hin.

(4. Akt.) Wir erleben alle die Abenteuer und Schrecknisse, die zwei Ritter vom Kreuzfahrerheere zu bestehen haben, um zu Rinald zu gelangen. — Dank ihrem christlichen Talismane überwinden sie alle Fährnisse und erreichen den Zaubergarten.

(5. Akt.) Rinald lebt nur der Liebe zu Armide, und mühsam nur vermögen die christlichen Helden ihn den zauberischen Träumen zu entreißen. Aber das Kreuzfahrerheer bedarf seines Heldenarms. Und mit gewaltiger Anstrengung reißt er sich von der Geliebten los. Wohl will Armide Rache nehmen. Aber ihre Liebe ist zu groß. So wendet sie ihre Zaubermacht gegen sich selber. Die Trümmer ihres Palastes begraben das herrliche Weib.

Erste Aufführung am 23. September 1777 in Paris.

Gluck verwendet in dieser Oper denselben Text, den sein großer Vorgänger als Reformator der Oper, Lully schon 1686 komponiert hatte. Von den andern Armida=Opern — es sind ihrer mehr als ein halbes Hundert — seien genannt die von Händel (1711), die sehr erfolgreiche Sacchinis (1772). Haydns und Cherubinis Werke entstammen dem Jahre 1782, Rossinis erfolgreiche Oper kam 1817 zur ersten Aufführung.

Glucks Meisterwerk hat sie alle überdauert.

5. Iphigenia auf Tauris.

Oper in 4 Akten. Text von François Guillard.

Personen: Iphigenia, Oberpriesterin der Diana (Sopr.)
 — Orestes (Bariton) — Pylades (Tenor) — Thoas
 (Baß) — Diana (Sopran).

(1. Akt.) Von der Halle des Tempels, den die Skythen über dem geraubten Bilde der Diana errichtet haben, sehen wir das wilde, sturmbewegte Meer. Die Priesterinnen, griechische Jungfrauen, fragen Iphigenia, warum sie traurig ist. Ein Traum hat ihr enthüllt, daß ihre Familie im fernen Heimatlande von einem schrecklichen Geschick heimgesucht worden. Wer aber sollte ihr davon Kunde bringen können? Da kommt Thoas (hier ein barbarischer Tyrann; es ist nicht an die Gestaltung Goethes zu denken). Aus Zeichen hat er erfahren, daß sein Leben bedroht sei. Blutopfer sollen das drohende Unheil abwehren; alle Fremden, die an die Küste geworfen werden, sollen den Göttern geopfert werden. Da melden herbeieilende Skythen, daß zwei Griechenjünglinge gefangen worden, von denen der eine nur von Gräueltthat und Furienzorn gesprochen hat. Orest und Pylades werden gefesselt herbeigeschleppt. Was sie hier wollen, fragt der König. „Das ist ein Geheimnis, die Götter wissen es, doch du erfährst es nie,“ ist Pylades' kühne Antwort.

(2. Akt.) Wenn der Vorhang sich wieder hebt, finden wir die beiden Freunde als Gefangene im Innern des Tempels. In ergreifenden Tönen beklagt Orest sein trauriges Geschick, kündigt Pylades seine treue Freundesliebe. Da wird Pylades von Orest getrennt. Und jetzt bricht — es ist das Gewaltigste, was Gluck geschrieben, — in Orest der Wahnsinn aus, der den von Gewissensbissen Zerfleischten dem Tode nahebringt. Iphigeniens Erscheinen endet diese Qualen, aber ihre Fragen bringen ihm

und ihr nur neuen Schmerz. Der Fremdling bekennt ihr, daß er aus Mykene sei. Agamemnon sei von seiner Gattin Hand, diese durch den eigenen Sohn Orest gefallen. Auch dieser sei tot. Elektra nur sei von dem einst so herrlichen Geschlecht noch am Leben.

(3. Akt.) Iphigenia beschließt, diesen Fremden, der sie so sehr an den Bruder erinnert, zu retten. Er soll Elektra einen Brief bringen. Sie eröffnet den beiden Gefangenen ihren Plan. Aber keiner der Freunde will den andern sterben lassen. Erst Orest's Versicherung, daß er sich in der Freiheit das Leben nehmen werde, und die Hoffnung, den Freund noch zu retten, bestimmen Pylades den Auftrag der Priesterin zu übernehmen. Wer sie sei, verrät sie aber nicht.

(4. Akt.) Und wieder hebt sich der Vorhang. In der Tempelhalle bereiten die Priesterinnen das Opfer. Schon hat Iphigenia das Messer gezückt. „So sankst du in Uлиз, Iphigenia, o meine Schwester,“ ruft der Fremde. Iphigenia erkennt den Bruder, die Priesterinnen aber huldigen ihrem König Orest. — Da kommt Thoas in wildem Grimme. Iphigenia weigert sich, den Bruder zu opfern. So sollen beide sterben. Doch schon dringt Pylades mit einer Griechenschar in den Tempel. Thoas wird erschlagen, heftiger Kampf erfüllt das Heiligtum. Da erscheint die Göttin selbst; ihr Bildnis soll den Griechen in die Heimat mitgegeben werden, Orest aber ist entführt.

Es ist der beste Text, den Glück komponiert hat. Ein junger Dichter, François Guillard (1752—1814) hat ihn nach der 1757 mit großem Erfolge aufgeführten gleichnamigen Tragödie von Guimond de la Touche (1723—1760) gedichtet. — Ein seltsamer Zufall wollte es, daß in den Tagen, da die Pariser Oper mit den Proben dieses Meisterwerkes eines deutschen Musikers beschäftigt war, der größte deutsche Dichter den gleichen Stoff zum Schauspiel reinsten Menschlichkeit gestaltete. Goethe schrieb die erste Prosabearbeitung seiner „Iphigenia auf Tauris“ vom 14. Februar bis zum 28. März 1779.

Glück's Oper errang bei der ersten Aufführung in Paris am

18. Mai 1779 einen gewaltigen Erfolg, der den Sieg seiner Kunst endgültig entschied.

Auch sein künstlerischer Gegner Piccini hat eine „Iphigenia auf Tauris“ geschrieben. Er — selbst ein harmloser Mann — war das Opfer der Feinde Glucks. Diese hezten den Italiener auf den Stoff, indem sie vorgaben, sein Werk werde vor dem Gluck aufgeführt werden. Das geschah nicht. Erst am 23. Jan. 1781 kam Piccinis Oper zur Darstellung, die durch die Trunkenheit der ersten Sängerin — „Iphigénie en champagne“, höhnte ein Wigbold — ein schlimmeres Schicksal erfuhr, als sie es verdiente, wenn sie auch gegenüber Glucks herrlichem Werke nicht bestehen konnte. — Auch die erste Opernbearbeitung des Stoffes stammte von einem Franzosen, H. Desmaretz (1704).

Goetz.

Hermann Goetz ist einer der allzu jung verstorbenen Komponisten. Am 17. Dezember 1840 in Königsberg i. Pr. geboren, ist er schon am 3. Dezember 1876 gestorben. Seit 1863 hatte er als Organist in Winterthur in der Schweiz gelebt. Seine Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“, die von 1874 ab ihren Weg über die deutschen Bühnen machte, berechtigte zu den größten Hoffnungen, die durch seine „Francesca da Rimini“ einzulösen, der Tod ihn hinderte.

Der Widerspenstigen Zähmung.

Romische Oper in 4 Akten. Text nach Shakespeares gleichnamigem Lustspiel von J. B. Widmann.

Personen: Baptista, ein reicher Edelmann in Padua (Baß) — Katharina und Bianca, seine Töchter (Sopran) — Hortensio (Bariton) und Lucentio (Tenor), Biancas Freier — Petruccio (Bariton).

(1. Akt.) „Klinget, klinget, liebe Töne“ singt Lucentio der geliebten Bianca, des reichen Paduaner

Edelmanns Baptista Tochter. Aber arge Mißtöne schallen dazwischen. Keiner der Diener will es mehr in diesem Hause aushalten und sich von der wilden Katharina mißhandeln lassen. Mühsam nur gelingt es Baptista, seine Leute zum Bleiben zu bewegen. Jetzt kann Lucentio wieder singen, aber es ist, als solle heute überhaupt nur Streit sein; kommt doch der alte Gec Hortensio auch an, um Bianca ein Ständchen zu bringen. Nun händeln die beiden Freier, und Baptista muß wieder beschwichtigen. Seine Bianca darf überhaupt nicht heiraten, bevor nicht die ältere Katharina versorgt ist. Das ist böse, denn wer wird diese Widerspenstige nehmen; in Erwartung dessen, beschließt jeder der Freier als Lehrer in das Haus zu kommen, sollen doch die Mädchen bei Kunst und Wissenschaft sich die Zeit bis zur Heirat vertreiben. Und doch wagt einer, es mit Katharina aufzunehmen: Petruchio, selbst ein Troßkopf erster Güte.

(2. Akt.) Wir lernen nun diese Katharina kennen. Mit den Mägden schmält sie, die bescheiden stille Schwester lacht sie aus. „Ich will mich keinem geben“, ist ihr Wahlspruch. Petruchio aber, der gleichzeitig mit Hortensio als Musiklehrer, Lucentio als Sprachlehrer, kommt, hält beim Vater frischweg um ihre Hand an. Vergebens rät der Vater ihm ab. „Zahm soll sie werden, ein treu, gehorsam, liebevolles Kind.“ Einstweilen sieht es nicht darnach aus. Dem alten Hortensio hat sie die Laute um den Kopf geschlagen und mit Petruchio fängt sie auch gleich zu streiten an. Aber siehe da, der kann's auch, ja sogar besser als sie. Und seltsam: „Ich möcht ihn fassen, ich möcht ihn zerreißen, und möcht' ihn doch mein eigen heißen.“ Als aber nun die Männer kommen, erklärt Petruchio alles in Ordnung. So sehr Katharina widerspricht, am Montag soll die Hochzeit sein.

(3. Akt.) Alles ist zur Hochzeit bereit, nur — der Bräutigam fehlt. Die Gäste ziehen ab, Katharina ist in

tiefer Trauer. Biancas Unterricht kann man sich gefallen lassen. Welch' feurige Liebeserklärungen doch im alten Vergil stehen, wenn ein junges Paar daraus übersezt! Jetzt endlich kommt auch Petruchio. Aber wie? Ein wahres Bettlerkleid. Katharina heirate ihn, nicht sein Gewand. Es geht zur Kirche, und auch nachher sezt er, trotzdem Katharina sogar bittet, seinen Willen durch, es wird sofort nach seinem Landhaus gereist.

(4. Akt.) Hier sezt er die Kur fort, und mit so gutem Erfolg, daß sich die Widerspenstige, die ihn innig liebt, ganz gefangen giebt: „Thu' was du willst mit mir, ich bin dein Weib, ich liebe dich, bin dein mit Seel' und Leib.“

Erste Aufführung am 11. Oktober 1874 in Mannheim.

Katharinas Lied im letzten Akt, „Verbanne stets des Jornes Loben“, komponierte der Komponist kurz vor seinem Tode für die Berliner Aufführung am 11. Dezember 1876.

Selbstverständlich giebt es auch eine italienische Oper, die denselben Stoff behandelt, „La capricciosa corretta“ von Martin y Solar, (1785), zu der der berühmte da Ponte den Text geschrieben.

Goldmark.

Karl Goldmark, am 18. Mai 1830 zu Reszthely in Ungarn geboren, jetzt in Wien ansässig, ist einer der erfolgreichsten Komponisten der Gegenwart. Nur daß die Erfolge gewöhnlich nicht lange andauern. Es zeigt sich eben immer wieder, daß seine farbenreiche Musik zu aufdringlich, zu sehr auf den Effekt berechnet ist. Von den Opern seien erwähnt: die „Königin von Saba“ (1875) „Merlin“ (1886), das „Heimchen am Herd“ (1895) und „Die Kriegersgefangene“ (1899).

1. Die Königin von Saba.

Oper in 4 Akten. Text von S. S. Mosenthal.

Personen: König Salomo (Bariton) — Baal Hanau, der Palastaufseher (Bariton) — Assad (Tenor) — der Hohepriester (Bass) — Sulamith, seine Tochter (Sopr.) — die Königin von Saba (Mezzosopran) — Astaroth, ihre Sklavin (Sopran).

(1. Akt.) In Salomos herrlichem Palaste rüsten alle zum Empfang der Königin von Saba. Reine aber freut sich mehr als Sulamith, des Hohepriesters Tochter. Kehrt doch ihr Assad wieder, der die fremde Königin eingeholt hat. Da tritt er auch schon in die Halle. Aber Assad weicht erbleichend vor der Braut zurück. Dem König Salomo gesteht er, die Königin von Saba habe er noch nicht gesehen, ihm aber habe an einem Quell ein wunderbares Weib in Liebe sich geneigt,

seit her sei sein Sinn wirr. Der König tröstet den Jüngling, Gott werde ihn wieder gesunden lassen. Jetzt aber naht der Zug der Königin, sie grüßt Salomo und entschleiert sich. Assad stürzt auf sie zu. Was will der Jüngling von ihr? Sie kennt ihn nicht.

(2. Akt.) Die Königin hat Assad nicht kennen wollen, das Weib verzehrt sich in Sehnsucht nach ihm. Und er kommt, selige Liebe einet sie. Dann verwandelt sich die Bühne und zeigt das Innere des Tempels. Die Vermählung Assads mit Sulamith soll gefeiert werden. Da, im entscheidenden Augenblick erscheint die Königin. Und Assad wirft den Ring zu Boden, eilt auf die Königin zu, ob denn ein Trug ihn narre. Wie habe sie ihn gesehen, erklärt sie zum zweitenmale. Assad aber, der vor dem Allerheiligsten gefrevelt, ist dem Blutgericht verfallen. Indessen Salomo, der den Zusammenhang durchschaut, behält sich den Richterspruch vor.

(3. Akt.) Salomo ist allein mit der Königin. Eine Bitte stellt sie an ihn, er soll Assad freigeben. Warum? Er ist ihr nichts, aber sie will sehen, ob der König seinen Gast achtet. Und Salomo schlägt die Bitte dem trugvollen Weibe ab, das Rache schnaubend aus dem Palaste stürmt. Die klagende Sulamith aber wird von Salomo getröstet. Assad wird die unwürdigen Fesseln abschütteln. Fern, am Saum der Wüste, wird sie mit Assad den Frieden finden.

(4. Akt.) Wieder hebt sich der Vorhang. Am Saum der Wüste steht das Ayl der gottgeweihten Jungfrauen, in dem Sulamith vor der trügerischen Welt Ruhe gefunden. Assad wandt einher, ein müder Verbannter. Und wieder tritt Sabas Königin vor ihn, ihm ihre Liebe gestehend. Doch er verflucht das falsche Weib, um das er Sulamith, die Herrliche geopfert. — Ein Wüstensturm erhebt sich, in seinem Sande Assad begrabend. Als der Himmel wieder heiter geworden, findet Sulamith mit ihren Jungfrauen wandelnd, den Geliebten. Dem

Sterbenden kann sie Verzeihung gewähren und ihn hinweisen auf die ewigen Freuden, die sie vereinigt kosten werden.

Erste Aufführung am 10. März 1875 in Wien.

Derselbe Stoff, eine Verdichtung des Hohenliedes, ist der Inhalt mehrerer bedeutender Opern, von denen die gleichnamige von Ch. Gounod aus dem Jahre 1862 und Ant. Rubinstejns hochbedeutende „Sulamith“ (1883) genannt seien.

2. Das Heimchen am Herd.

Oper in 3 Abtheilungen von A. M. Willner.

Personen: John (Bariton) — Dot, sein Weib (Sopran)
— May (Sopran) — Eduard Plummer (Tenor) —
Tadleton (Baß) — das Heimchen (Sopran).

(1. Akt.) Das Heimchen, eine Grillenelfe, verrät uns gleich von vornherein allerlei niedliche Dinge, die Frau Dot in ihrem Selbstgespräch bestätigt. Sie ist verheiratet mit dem Postillon John und ist mit ihm, trotzdem schon grau sein Kopf, sehr glücklich. Kinder nur fehlen der Ehe. Und auch da, — „Ein Geheimnis wunder süß wohnt in meiner Brust, ahn' es selber leise nur, bin mir's kaum bewußt“. Wir ahnen, was Frau Dot so glücklich macht. Um so schlimmer geht es der schönen May, einer armen Puppenmacherin, die durch harte Arbeit sich und ihren Pflögeväter ernähren muß. Nun hat auch noch ihr Brotherr, der alte, aber sehr reiche Tadleton, um ihre Hand angehalten. Morgen schon soll die Hochzeit sein, und doch kann sie ihren Geliebten Eduard nicht vergessen, der vor sieben Jahren als Seemann in die Welt gegangen ist und seither nichts mehr von sich hat hören lassen. Lustiger Posthornruf erschallt, herein kommt John, den nun die Dörfler um ihre Postfächer bestürmen.

(2. Akt.) John hat einen Fremden mitgebracht, einen

alten Seemann, dem er Gastfreundschaft gewährt. Auch May und später Tackleton kommen ins Haus. Ein seltsamer Mann, dieser Fremde, der den Frauen kostbare Geschenke giebt und Frau Dot so heimlich zuflüstert. Und sie ist verwirrt. In John steigt ein Verdacht auf, — auch er ist alt, sein Weib so jung, — sollte sie am Ende gar? — Es braucht nur wenig und er ist voll selbstquälerischer Eifersucht.

(3. Akt.) Er kann es ja nicht wissen, daß der Seemann kein anderer ist, als Eduard, Mays Geliebter, dessen greiser Bart nur Maske ist. Doch nun klärt es sich auf; der alte Tackleton wird gründlich geprellt. In seinem Wagen fährt Eduard mit May zur Trauung, John aber wird von seiner Dot durch die Mitteilung ihres „süßen Geheimnisses“ beglückt.

Das Textbuch ist eine durch Sentimentalität und widerliche Süßlichkeit leider sehr entstellte Bearbeitung des gleichnamigen Märchens von Charles Dickens.

G o u n o d.

Charles François Gounod, derjenige unter den neueren Komponisten Frankreichs, der dem deutschen Gefühl am genehmsten ist, wurde am 17. Juni 1818 zu Paris geboren. Seine feingebildete Mutter war seine erste Lehrerin. Im Konservatorium errang er mehrere Preise. Der Römerpreis von 1839 ermöglichte ihm einen dreijährigen Aufenthalt im Ausland, vorzugsweise in Italien. Wie er selber anfangs dem geistlichen Berufe zuneigte, schrieb er auch zunächst Kirchenmusik. Dann aber vollzog sich in ihm eine innere Wandlung, die den Komponisten zum Theater trieb. Die ersten Opern „Sappho“ (1851), „La nonne sanglante“ (1854) und die Chöre zu Bonfards „Ulysse“

hatten nur wenig Erfolg; in um so höherem Maße wurde er 1859 der „Marguerite“ zu teil. Auch in Deutschland ist Gounods „Faust“ eines der beliebtesten aller Bühnenerwerke. Des Komponisten besondere Veranlagung für reine Lyrik und Phantastik konnte sich hier so recht bethätigen. Allerdings ist er auch hier nicht ganz von Sentimentalität und andererseits von gar zu leichten chansonmäßigen Teilen frei. Die folgenden Werke „Philemon und Baucis“ (1860), „Königin von Saba“ (1862) u. s. w. erreichten den „Faust“ nicht, dafür bot Gounod in „Roméo und Julie“ 1867 sein Bestes, das er mit allen nachherigen Arbeiten nicht wieder erreichte. Gounod ist am 18. Okt. 1893 in St. Cloud gestorben.

1. Margarete. (Faust.)

Oper in 5 Akten. Text nach Goethe von Jules Barbier und Michel Carré.

Personen: Faust (Tenor) — Mephisto (Bass) —
Valentin (Bariton) — Brander (Bariton) — Sie-
bel (Sopr.) — Margarete (Sopr.) — Martha (Alt).

(1. Akt.) Der verzweifelte Faust. Des Grübelns ist nun genug, eine Lösung nur giebt es aus all den Fragen — den Tod. Da singen lebenslustige Stimmen von Ostern, Werden und Blühen. Noch einmal will er's wagen. Satan herbei! Mephisto erscheint. Dieser Faust verlangt Jugend. Mephisto verspricht sie. Da Faust vor den Bedingungen zurückschreckt, läßt ihn der Teufel ein Mädchen an einem Spinnrad sitzend, sehen. Da ist es um ihn geschehen.

(2. Akt.) Wenn sich jetzt der Vorhang hebt, sehen wir das lustige Feiertagsgetriebe des Volkes vor dem Stadttor. Dem ins Feld ziehenden Valentin versprechen seine Freunde, allen voran Brander und Siebel, seine Schwester Margarete zu schützen. Lustiges Treiben. In die frohe Kunde tritt plötzlich Mephisto. Er singt ein Lied „vom Gold, das die Welt regiert,“

zaubert köstlichen Wein herbei, dann aber beginnt sein unheimliches Treiben: Brander weißt er den Tod, in Siebels Hand wird jede Blume welken, die er Margarete pflückt. Da fährt Valentin bei der Schwester Namen auf, und als der Fremde es wagt, ihr ein höhnisch Hoch auszubringen, stürmen sie auf ihn ein. Aber die Schwerter schlagen in die Luft. Das ist Höllen-
trug, und siehe, den Kreuzgriffen der Schwerter vermag der Rote nicht stand zu halten. Mephisto ist kaum allein, als Faust in ihn dringt, ihm das Mädchen zu zeigen, das so starken Eindruck auf ihn gemacht hat. Nun wohl, da kommt sie aus der Kirche. „Mein schönes Fräulein, darf ich wagen, Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?“ „Bin weder Fräulein, weder schön, kann ungeleitet nach Hause gehn.“

(3. Akt.) Im kleinen Gärtchen bei Margaretes Häuschen will Siebel der Geliebten ein Sträußlein pflücken: „Blümlein traut, spricht für mich“; aber was er berührt, welkt in seiner Hand. Erst als er diese in Weihwasser getaucht, schwindet der Höllenzauber. Da kommen auch Faust und Mephisto. Und der Teufel sorgt dafür, daß in ersterem die reinen Gefühle nicht überwiegen; er selbst eilt weg, auch ein Geschenk für Gretchen zu holen; ein kostbarer Schmuck ist's, den er vor die Thüre legt. Dann fliehen beide, denn Gretchen kommt. Wer mag heute nur der fremde Herr gewesen sein? Ihr ist so seltsam beklommen, das traurige Lied vom alten König in Thule will ihr nicht aus dem Sinn. Doch was soll das alles? Sie will in ihr Stübchen. Da erblickt sie den Schmuck. In kindlicher Freude legt sie ihn an, „Ha, welch' Glück mich so schön zu sehen“. Diese Bewunderung enthält ihr auch die Nachbarin, Frau Martha Schwertlein nicht vor; weniger noch Faust, der mit Mephisto kommt. Dieser macht sich mit Frau Martha zu schaffen, dem jungen Paare aber entfaltet sich, während dieses Wandeln in warmer Nacht, die Liebe zu voller Blüte. Es

ist Zeit zu scheiden. Mit dämonischer Kraft hat Mephisto die sinnlichen Kräfte der Natur beschworen, ihre Macht zu entfalten. Faust, der aus dem Garten will, hält er zurück. Dort! Margaretes Fenster öffnet sich, in die Sternennacht singt sie das Begehren ihres Herzens. Dem Rufe folgt der Geliebte, selig liegen sie sich in den Armen.

(4. Akt.) Auf den deutschen Bühnen beginnt derselbe mit der Rückkehr Valentins und der Landsknechte. (Vgl. am Schluß.) Valentin geht mit Siebel ins Haus. Auf der nun einsamen Straße kommen Faust und Mephisto. „Scheinst zu schlafen du im Stübchen“, höhnt der letztere in einer Serenade. Valentin stürzt heraus, kurzer Zweikampf, in dem der tapfere Soldat fällt. Die Nachbarn eilen herbei, zuletzt auch Margarete. Sterbend verflucht der Bruder die gefallene Schwester. — Nach einer Verwandlung sehen wir Margarete in die Kirche schwanfen. Schauerlich klingt ihr der Gesang, fürchterlich quält sie das Gewissen. Ohnmächtig bricht sie zusammen.

(5. Akt.) Mephisto muß für Unterhaltung seines „Herrn“ sorgen. In der Walpurgisnacht fällt es nicht schwer. Die wilde Felsenlandschaft des Harzes verwandelt sich in einen Prunksaal, ein tolles Bacchanal berauscht Fausts Sinne. Als aber der Zauberspuß aufhört und Gretchens Bild in der Ferne erscheint, zieht es Faust mit übermächtiger Sehnsucht zu ihr. Er findet sie im — Kerker. Ihre Sinne sind wirr. Wohl erkennt sie den Geliebten, dem sie ihre unendliche Liebe kundgiebt. Vergeblich aber drängt dieser zur Flucht. Und als nun gar Mephisto noch eintritt, und zur Eile mahnt, bricht sie nach innigem Gebete zusammen. Sie ist „gerettet“, kündigt ein himmlischer Chor.

Erste Aufführung 19. März 1859 in Paris.

Den 4. Akt eröffnet in der Partitur eine Scene im Zimmer Margaretes, die von den Mädchen ihres Falles wegen verhöhnt wird. So erlangt auch der junge Siebel von allem Kenntniß. Diese Scene bleibt auf den deutschen Bühnen immer weg.

Raum ein zweites Werk ist zu so vielen musikalischen Schöpfungen die Veranlassung gewesen, wie die Faustsage, zumal ihre gewaltige Gestaltung durch Goethe. Namen und Titel hier aufzuzählen, ist unmöglich. Von den neueren Werken verdient noch Erwähnung Arrigo Boitos „Mefistofele“, der 1868 in Mailand aufgeführt wurde, und Heinrich Böllners „Faust“, der ohne Aenderung des Textes Stellen aus Goethes Werk aneinanderreicht.

2. Romeo und Julia.

Große Oper in 5 Akten. Text von J. Barbier und M. Carré.

Personen: Der Fürst von Verona (Baß) — Graf von Paris, sein Verwandter (Bariton) — Graf Capulet (Baß) — Julie, seine Tochter (Sopran) — Gertrude, ihre Amme (Alt) — Tybalt, Capulets Nefte (Tenor) — Romeo, ein Montague (Tenor) — Mercutio (Bariton) — Benvolio (Tenor) — Stefano, Romeo's Page (Sopran) — Gregorio, Capulets Diener (Bariton) — Bruder Lorenzo (Baß).

(1. Akt.) In Capulets Palast ist fröhliches Maskenfest zu Ehren des Geburtstags seiner Tochter Julia. Da tauchen im Gewühl zwei Masken auf, Mercutio und Romeo, den die Neugier in das Haus des Todfeinds getrieben. Hier erblickt Romeo Julia, und mit dem ersten Blick entflammt in beiden glühende Liebe. Keiner weiß, wer der andere ist. Da erfährt es Romeo dadurch, daß Tybalt, Capulets Nefte, Julia abholt. An der Stimme erkennt er in Romeo den Feind. Es käme zu thätlichem Kampfe, träte nicht der alte Capulet mit der Mahnung, das Fest nicht zu stören, dazwischen.

(2. Akt.) Romeo's erstes Zusammentreffen mit der Geliebten. In seligem Zwiengesange schwören sie sich ewige Treue.

(3. Akt.) Der Vorhang hebt sich wieder und wir sehen des Franziskaners Lorenzo Zelle. Zu ihm kommt Romeo, zu ihm auch Julia, beide mit derselben Bitte um Vereinigung mit dem Geliebten. Darin erblickt der Mönch einen Wink von oben, vielleicht sind so die beiden

feindlichen Häuser zu versöhnen. In aller Form vollzieht er die Trauung der beiden. — Inzwischen spielt sich in Verona wieder einmal ein Streit zwischen den beiden feindlichen Häusern ab. Romeo kommt hinzu und mahnt zum Frieden. Tybalt's Forderung zum Zweikampf lehnt er ab. Wieder kommt es zum Handgemenge, in dem Tybalt den Mercutio niedersticht, worauf Romeo selber das Schwert zieht und Tybalt zu Tode trifft. Der Fürst spricht über Romeo die Strafe der Verbannung aus.

(4. Akt.) „O sel'ge Stunden, Brautnacht so zauber gleich“ singen die in seliger Liebe Vereinten. Doch es muß geschieden sein. Mit dem frühen Morgen muß der verbannte Romeo das Gebiet Veronas verlassen haben. Da kommt auch schon der alte Capulet zu seiner Tochter und kündigt ihr ihre baldige Vermählung mit Graf Paris an. Verzweiflungsvoll wendet sich die Tochter an Pater Lorenzo, den der Vater mitgebracht, um Hülfe in ihrer Not. Er reicht ihr ein Fläschchen, das einen Saft enthält, der sie in Scheintot versenkt. Mutig leert sie den Trank.

(5. Akt.) In die Grabgruft der Capulets tritt Romeo, die Geliebte, von deren Tod er gehört, nochmal zu sehen. Wie schön sie ist. Auf ihre Lippen drückt er den letzten Liebeskuß. Dann trinkt er Gift. Aber siehe, Julia erwacht, nun wollen sie fliehen zu seligem Leben. Doch, o wehe, Romeo hat ja den Tod sich getrunken, „der Traum stürzt zusammen“. Dem hinsinkenden Geliebten entreißt Julia den Dolch, der ihr hilft, wenigstens im Tode mit Romeo vereinigt zu sein.

Erste Aufführung in Paris am 27. April 1867. Die einzige von dem halben hundert Opern, die den Stoff behandeln, die sich auf der Bühne zu halten vermochte. In Frankreich wird das Werk, wohl mit Recht, als Gounod's bestes angesehen und dementsprechend oft aufgeführt.

Halévy.

Jacques Fromental Elie Halévy, dessen „Jüdin“ noch heute eine der wichtigsten Repertoireoperen ist, wurde am 27. Mai 1799 zu Paris geboren, wohin sein im bairischen Fürth geborener Vater übergesiedelt war. In Frankreich hatte dieser 1807 seinen Namen Elie Levy in Halévy umgeändert. J. F. Halévy hat sehr viele Opern geschrieben; aber nur die „Jüdin“ und in geringerem Maße die komische Oper „Der Blitz“ haben sich zu halten vermocht. In der Jüdin offenbart Halévy seine wahre Eigenart mit ihren schroffen Gegensätzen von leidenschaftlichen Gefühlsausbrüchen und herbem Ernst. Halévy hat auch von 1816 ab eine vielseitige und erfolgreiche Thätigkeit als Lehrer am Konservatorium entfaltet. Am 17. März 1862 ist er in Nizza gestorben.

1. Die Jüdin.

Oper in 5 Aufzügen. Text von E. Scribe.

Personen: Cardinal Brogni, Präsident des Konzils zu Konstanz (Baß) — Reichsfürst Leopold (Tenor) — Eudoxia, die Nichte des Kaisers, Leopolds Verlobte (Sopr.) — Eleazar, ein jüdischer Juwelier (Tenor) — Recha, seine Tochter (Sopr.) — Ruggiero, Oberschultheiß von Konstanz (Bariton).

(1. Akt.) In Konstanz, zur Zeit des großen Konzils 1414. Ein großes Fest soll heute gefeiert werden, Prinz Leopold hat die verhassten Hussiten besiegt. Da, was soll dies Hämmern am hohen Festtag. Ha, der Jude Eleazar ist es. Er wird mit seiner Tochter heraus-

geschleppt. Eleazar verteidigt sich, daß er als Jude um die Gebote der Christen sich nicht zu kümmern brauche. Diese Gotteslästerung verdient nach Ruggiero's, des Bürgermeisters von Konstanz, Meinung den Tod. Zum Glück für Eleazar tritt der Kardinal Brogni aus der Kathedrale. Ihm kommt der Jude so bekannt vor. Eleazar kennt den Kardinal sehr wohl. Hat ihn doch einst Brogni, als er noch dem Staate diene, Frau und Tochter sein eigen nannte, aus Rom verbannt. Brogni ist heute ein müder, friedfertiger Mann: der Jude sei frei! Die angebotene Freundschaft weist Eleazar stolz zurück. Als die Menge sich verlaufen hat, erscheint Reichsfürst Leopold in einfacher, schwarzer Tracht. Er ruft Recha, die ihn als ihren Geliebten Samuel begrüßt und ihn bittet, am heutigen Abend im Hause ihres Vaters dem Passahfeste beizuwohnen. Wieder erfüllt lustiges Leben den Marktplatz. Arglos haben Eleazar und Recha auf der Treppe zur Kirche Platz genommen. In den Augen des fanatischen Ruggiero ist das Kirchenschändung. Die Juden sollen in den Kerker geschleppt werden. Doch wieder werden die Opfer befreit, weil Leopold einem Offizier den Befehl dazu giebt.

(2. Akt.) In einem Zimmer seines Hauses feiert Eleazar mit seinen Hausgenossen, zu denen auch Leopold, der als jüdischer Maler Zutritt erhalten, gehört, das hohe Fest. Nur Recha bemerkt, daß der Geliebte das ungesäuerte Brot unter den Tisch fallen läßt. Es klopft, alle entweichen, Leopold selbst verbirgt sich in einer Fenster-Nische bei seinen Malgeräten. Eudoxia tritt ein, des Kaisers Nichte. Sie hat gehört, daß der Jude „einen Schmuck felt'ner Güte“ verwahrt. Sie will ihn für ihren Verlobten Leopold, der siegreich aus dem Felde zurückgekehrt ist, kaufen. Morgen soll Eleazar ihr ihn bringen. Als sie fort ist, will Leopold mit Recha sprechen; Eleazar aber schickt ihn fort, es sei Schlafenszeit. Noch aber findet er Gelegenheit, der Geliebten zuzusüstern, daß er

zurückkehrt. Recha erwartet ihn, der durchs Fenster zu ihr steigt. Er gesteht ihr zu ihrem Entsetzen, daß er Christ ist, überredet sie aber dennoch zur Flucht mit ihm. Da tritt Eleazar dazwischen. Wehe dem Verführer, wäre er nicht Jude. Er ist es nicht. So sei der Tod sein Lohn. Da wirft Recha sich dem Vater entgegen, nicht Leopold allein ist schuldig. Und Rechas Liebe bezwingt des Alten Zorn. Leopold soll ihr Gatte werden. Doch der stößt Recha zurück, nie kann die Jüdin seine Gattin werden. Den Enteilenden verfehlt Eleazars Dolch.

(3. Akt.) Der dritte Aufzug beginnt mit der kaiserlichen Festtafel in prunkvoller Halle. Schon ist der gefeierte Leopold vor Eudoxia niedergekniet, die ihm die goldene Kette umhängen will. Da stürmt Recha herbei und reißt ihr die Kette aus den Händen. Nicht wert ist Leopold solcher Ehre, denn schuldig ist er eines todeswürdigen Verbrechens. Schwüre ewiger Treue hat er mit einer Jüdin getauscht; die Jüdin ist — sie selber. Alle stehen entsetzt. Leopold leugnet nicht. Der Kardinal aber spricht über Eleazar, Recha und Leopold, „die Gottes Zorn auf ihr Haupt geladen“, den Bannfluch aus, und sie werden in den Kerker geschleppt.

(4. Akt.) In einer Halle des Gerichtshofs wird zu Eudoxia, die sich dazu die kaiserliche Erlaubnis zu verschaffen gewußt hat, Recha geführt. Und es gelingt der Prinzessin, in dem Judenmädchen die Liebe so aufleben zu lassen, daß sie sich entschließt, sich allein für die Schuldige zu erklären, und so Leopold zu retten. Bald nach Eudoxia tritt der Kardinal ein, ihn dauern die armen Opfer. Sie sollen gerettet sein, wenn sie den Christenglauben annehmen. Empört weist Eleazar das zurück. Aber Rache will er noch nehmen vor seinem Tode an einem Christen, seinem Richter, dem Kardinal. Denkt Brogni noch des Tages, wo sein Haus in Feuer aufging, Weib und Kind den Flammen anheimfielen? Zerrissenen Herzens bittet der Kirchenfürst von dem Tage

zu schweigen, der ihm alles geraubt. Nein, nicht alles! Die Tochter lebt! Ein Jude hat sie gerettet, Eleazar kennt den Juden. Aber keine Macht der Erde wird ihm den Namen entreißen. Trostlos verläßt der Kardinal das Gemach, in dem Eleazar jetzt mit Recha allein ist. Fast überkommt ihn Mitleid mit der jugendlichen Maid, er entschließt sich, Recha zu retten, da dringt von der Straße das Wutgeheul des Volkes herein, das den Tod der Judenbrut fordert. So soll sie denn mit ihm sterben.

(5. Akt.) Wenn sich jetzt der Vorhang hebt, sehen wir den Richtplatz. Im Hintergrund auf mächtigem Feuer der dampfende Kessel. Die Juden werden herbeigeschleppt. Wo ist der dritte, Leopold? Er ist frei, Recha hat die ganze Schuld auf sich allein genommen. Sie selbst bestätigt es dem entsetzten Eleazar. Nochmals dringt der Kardinal in Eleazar. Vergebens. Nur jetzt, als Recha zum Tode geschleppt wird, fragt er sie, ob sie in Glanz und Ehren leben will, dann wird er allein sterben. Sie leben, ohne den Vater? Nimmermehr! Sie eilt die Stufen hinan. In dem Augenblick aber, wo Recha in den Kessel gestürzt wird, ruft Eleazar in wildem Hohn dem entsetzten Kardinal zu: „Sieh' dort dein Kind!“

Erste Aufführung am 23. Februar 1835 in Paris.

2. Der Blick.

Romische Oper in 3 Aufzügen. Text von Planard und Saint-Georges.

Personen: Lionel, Offizier der amerikanischen Marine (Tenor) — Georg, ein Engländer (Tenor) — Madame Darbel, eine junge Witwe (Sopran) — Henriette, ihre Schwester (Sopran).

(1. Akt.) Madame Darbel und ihre Schwester streiten sich um die Vorzüge des Lebens in der Stadt und auf dem Lande. Die etwas kokette, reiche Witwe

preist das Stadtleben, während die ernstere Henriette sich hier auf der Plantage ihres Oheims sehr wohl fühlt. Frau Darbel will heute noch nach dem nahen Boston zurück und wartet nur noch den angekündigten Besuch des Betters Georg ab. Der läßt denn auch nicht lange auf sich warten. Eine etwas eigentümliche Veranlassung führt ihn her. Sein Oheim setzt ihn als Erbe seines riesigen Vermögens ein, stellt aber die Bedingung, daß er eine der beiden Schwestern heirate. Die Wahl zwischen den beiden Schönen ist ihm schwerer, als der Entschluß überhaupt. Da er aber über mehr Selbstgefälligkeit als Klugheit verfügt, kann es ihm nach seiner Meinung nicht fehlen. Er bleibt übrigens nicht lange als einziger Gast der Plantage, die Frau Darbel verlassen. Ein Seeoffizier Lionel stellt sich, von Hunger und Durst getrieben, ein. Als er sein, in der Nähe vor Anker liegendes Schiff wieder aufsuchen will, bricht ein furchtbares Gewitter herein, in dessen Verlauf ein Blitzschlag dem Offizier das Augenlicht raubt. Den schwer geprüften Blinden nimmt Henriette in ihr Haus auf.

(2. Akt.) Drei Monate später. Der Kranke ist Dank der Kunst des Oheims Henriettes und ihrer aufopfernden Pflege der Genesung nahe. Heute noch soll seine Binde gelüftet werden. Mit bangem Herzen sehen Lionel und Henriette diesem Augenblick entgegen. Beide lieben sich und eine Aussprache muß dann erfolgen. Inzwischen ist auch Frau Darbel wieder eingetroffen. Als Lionel die Binde fallen läßt, fällt sein Blick auf diese und, in ihr die geliebte Henriette vermutend, stürzt er ihr zu Füßen. Zu spät belehrt ihn ein Schrei Henriettes. Diese aber, in ihren schönsten Hoffnungen betrogen, stürzt von dannen.

(3. Akt.) Bierzig Tage später. Um Henriette, die sich verborgen hält, herbei zu locken, greifen Frau Darbel und Lionel zu der List, eine Scheinheirat einzugehen.

Herr Georg betrachtet sich natürlich nun als Henriettens Bräutigam. Aber die Aufklärung läßt nicht lange auf sich warten. Die beiden Liebenden können ungehindert den Bund schließen, während Georg nicht ungern der hübschen Witwe die Hand reicht.

„Der Blitz“ erlebte im gleichen Jahre, wie „Die Jüdin“ seine Erstaufführung und zwar ebenfalls in Paris am 16. Dezember 1835. — Das heitere Werk verdankt seine Entstehung einer Wette, daß es mit den bescheidensten Ausstattungsmitteln — im Gegensatz zur „Jüdin“, deren Ausstattung 150 000 Frks. gekostet hatte, weshalb sie nur die Opéra Franconi (Punstreiteroper) genannt wurde — und mit nur vier Sängern möglich sei, ein wirksames Werk zu schaffen.

H é r o l d.

Louis Joseph Ferdinand H é r o l d, am 28. Jan. 1791 zu Paris geboren, gehört zu den französischen Komponisten, die durch engere Bande mit der deutschen Musik verknüpft waren. Sein Vater, ein Elsäßer und Schüler Philipp Emanuel Bachs, war der erste Lehrer des jungen H é r o l d, der außerordentlich rasche Fortschritte machte. Aber der gute Erfolg, den seine ersten Arbeiten, insbesondere 1816 die komische Oper „Les rosières“ errangen, blieb ihm nicht treu. Die zahlreichen Arbeiten der folgenden Jahre, zu denen trotz der anstrengenden Tätigkeit als Akkompagnist und Chorrepetitor Zeit fand, errangen nie mehr, als Durchschnittserfolge. Erst 1831 kam das Werk, das H é r o l d's Namen in Deutschland lebendig erhält, „Zampa“, während die Franzosen der komischen Oper „Le pré aux clercs“ („Die Schreibermiese“) vom Jahre 1832 den Vorzug geben. Ein Brustleiden machte seinem Leben schon am 19. Januar 1833 ein Ende.

Bampa oder die Marmorbraut.

Romische Oper in 3 Aufzügen. Text von Melesville.

Personen: Bampa, ein Seeräuber (Bariton) — Alphons von Monza, sizilianischer Offizier (Tenor) — Camilla, Graf Luganos Tochter (Sopran) — Daniel Capuzzi, Bampas Steuermann (Bass) — Ritta (Mezzosopran) — Dandolo (Tenor).

(1. Akt.) Im Schloß Lugano, das an des Meeres Küste als weittragendes Zeichen steht, herrscht laute Freude. Die Hochzeit wird bereitet zwischen Camilla, der Gräfin von Lugano, und Alphons von Monza. Des Schlosses Wahrzeichen ist eine Marmorstatue, das Bild Alices von Manfredi, der ein Bösewicht das liebende Herz gebrochen. Und heute noch hört man oftmals ein Seufzen, das aus dem Marmorsteine dringt. Da naht eine furchtbare Gestalt in langem Mantel. Bampa ist es, den die Liebe zu Camilla hergetrieben. Und der Verschüchterten tut er zu wissen, daß in seiner Gewalt ihr Vater, der von Seeräubern gefangen worden, sich befindet. Er muß sterben, wenn sie ihm nicht sofort ihre Hand reicht. Da siegen Kindespflicht und Furcht über die Liebe zum Bräutigam. Wie nun Bampa allein ist, ruft er durch ein Signal seine Leute, die Seeräuber herbei, und stürzt sich in ihrer Kunde in ein wildes Bechgelage. In tollem Uebermut steckt er der Statue seinen Ring an den Finger, bis zum nächsten Frührot will er der schönen Marmorbraut zu eigen sein. Da bescheidet Camilla ihren künftigen Gemahl zu sich, er will den Ring von der Marmorstatue lösen, doch zum Entsetzen aller, schließt sich die steinerne Hand.

(2. Akt.) Wir haben zunächst eine köstliche Erkennungsscene. In Daniel, der als Cavalier auftritt, erkennt Camillas Dienerin Ritta ihren Mann, der ihr vor zehn Jahren durchgegangen ist und seither

das Seeräuberhandwerk getrieben hat. — Doch jetzt soll das Hochzeitsfest beginnen. Da tritt dem Brautzug die Marmorstatue entgegen. Allein Zampa faßt sich rasch wieder und schreitet der Kapelle zu. Aus ihrer Thüre aber tritt Alphons mit gezücktem Schwerte, die Braut sich zu retten. Und er erkennt in Zampa den berühmtesten Seeräuber. Nun scheint Zampa verloren, denn alle freuen sich, den Gefürchteten in der Hand zu haben. Da wendet sich das Blatt. Ein Brief des Vizekönigs bringt Zampa volle Amnestie, weil er mit seiner Schar die Türken bekämpfen soll. Nun muß Camilla dem Schrecklichen zum Altare folgen.

(3. Akt.) In Camillas Zimmer. Noch ist die Braut allein. In einem Zwiegesang nimmt sie von Alphons, der draußen singt, Abschied. Aber Alphons ist nicht weggefahren. Vielmehr ist er racheglühend in Camillas Zimmer geschlichen, in das nun das Paar tritt. Zampa hat sich als der verschollene Bruder von Alphons bekannt. Dieser will den glücklichen Nebenbuhler töten, wird aber von Zampa entdeckt, dessen Leute ihn fortschleppen. Camilla fleht den verhassten Gatten, sie zu schonen. Mag er Herr von Lugano sein, sie will ins Kloster gehen. Aber ihr Flehen reizt nur seine Begierde. In der Not schleudert sie ihm ins Gesicht, daß er der Verräther Alicens ist. Aber auch das kann sie vor seiner Liebe nicht retten. Zum Himmel fleht sie um Hilfe. Da loht Feuer aus der Erde, die Statue erscheint, faßt mit der Marmorhand die des Ungetreuen und zieht ihn in die Flammen. Nun steht der glücklichen Vereinigung der Liebenden nichts mehr im Wege.

Erste Aufführung am 3. Mai 1831 in Paris.

Eine Parodie, zu der der phantastische Inhalt reizt, schrieb Ad. Müller der Ältere unter dem gleichen Titel (Wien 1835).

Humperdinck.

Engelbert Humperdinck ist am 1. September 1854 zu Siegburg a. Rh. geboren. Am Kölner Konservatorium vorgebildet, errang er mehrere größere Stipendien. 1887 wurde er Lehrer am Konservatorium zu Barcelona, 1890 am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. Er hatte sich durch seine Chorballaden bereits einen guten Namen gesichert, als ihn seine Märchenoper „Hänsel und Gretel“ mit einem Schlage zum berühmten Manne machte. Dieses taufische, gesunde Werk erquickte durch seine schlichte Einfachheit, seine ungesuchte Lieblichkeit umsomehr, als es in die Periode der leidenschaftsdurchtobten Erzeugnisse des italienischen Verismo fiel. Die seitherigen Werke Humperdinck's, unter denen das Melodrama „Die Königskinder“ zu einem Drama von E. Kosmer besonders hervorzuhoben ist, haben den Erfolg von „Hänsel und Gretel“ ebensowenig zu erreichen vermocht, wie das leider zum Ausstattungstück verarbeitete „Dornröschen“. Dagegen ist des Komponisten letzte Oper „Die Heirat wider Willen“ (1905) ein beachtenswerter Versuch durch Eindeutschung der französischen Chanson zu einem melodiosen und leichten komischen Stil zu gelangen. Seit 1901 ist Humperdinck Vorsteher einer Meisterklasse für Komposition an der königl. Hochschule für Musik zu Berlin.

Hänsel und Gretel.

Märchenspiel in 3 Bildern von Adelheid Wette.

Personen: Peter, Besenbinder (Bariton) — Gertrud, sein Weib (Mezzosopran) — Hänsel (Mezzosopran) und Gretel (Sopran), ihre Kinder — die Rusperrheze (Mezzosopran) — Sandmännchen und Taumännchen (Sopr.).

Wer kennt nicht das liebe Märcchen von Hänsel und Gretel, das uns Grimm so unvergleichlich erzählt hat! Nach ihm ist dieses Märchenspiel gedichtet. Frische

Kinderlieder und duftige Sagen ranken sich wie Blumenkränze um den Märchenstoff, daß es von vertrauten Klängen widerhallt, die ein großer Künstler neu belebte.

(1. Bild.) Daheim. Hänsel und Gretel allein. O weh, wie plagt der Hunger. Nicht einmal ein Stückchen Brot ist im Haus. Auf dem Tisch steht allerdings ein Topf Milch, die die Nachbarin geschenkt hat. Doch naschen darf man nicht, aber die Vorfreude ist so groß, daß die beiden über lustigem Tanzen die Arbeit vergessen. Darob ergrimmt die heimkehrende Mutter nicht wenig. Aber ihr Zorn hat böse Folgen. Als sie den Kindern nachseht, um ihnen eine wohlgemessene Tracht Prügel zu verabreichen, stößt sie an den Tisch. Der Topf fällt herunter. Der schöne neue Topf ist entzwei, verschüttet die Milch. Zornig jagt sie die Kinder hinaus in den Wald, über den die Nacht hereinbricht. Bevor sie den Korb voll Erdbeeren haben, sollen sie ja nicht zurückkommen. Dann sinkt die arme Frau ermattet auf einen Stuhl; unter Tränen schläft sie ein. Doch polternder Gesang und ein derber Fuß wecken sie auf. Der Vater ist's. Er ist bedenklich lustig, aber Mutter schmält doch nicht, als sie die vielen Speisen sieht, die der Vater aus der Stadt mitgebracht hat. Ja, die Besen sind verkauft, die Not hat jetzt ein Ende. Doch, wo sind die Kinder? Was, zu dieser nächtlichen Stunde im Wald, womöglich gar beim Eisensteine, wo die böse Knusperheze haust, die die Kinder durch ihre Zauberkuchen anlockt und sie zu Lebkuchenkindern bäckt. Voller Angst eilt die Frau in den Wald hinaus, der Vater ihr nach.

(2. Bild.) Im Walde. Das Körblein ist voller Beeren. Wie sie die hungrigen Kinder anlachen. Und das Singen und Spielen hat sie so fröhlich gestimmt, sie wissen nicht, wie es kommt, sie fangen an zu essen, und essen so lange, bis der Korb leer ist. Was nun tun? Neue suchen? Das geht nicht, es ist zu finster. Ja, es ist finster, schnell nach Hause. Aber, o wehe, Hänsel

findet den Weg nicht mehr. Und die Nacht bricht herein; ferne drohen seltsame Gestalten, ein Irrlicht huscht vorbei und Nebelfrauen verhindern die Ausschau. Aengstlich kauern die Kinder am Baume nieder. Da kommt Sandmännchen herbei, die Augen werden so schwer. Die braven Kleinen knieen nieder und beten ihr Nachtgebet — und siehe die Engel steigen hernieder, Wache zu halten um die Kinder.

(3. Bild.) Das Knusperhäuschen. Und nun hat Taumännchen sein Werk vollendet. Die Kinder erwachen. Da zerreißt der Nebel, vor ihnen liegt das — Knusperhäuschen. Sicher haben die Engelein das süße duftige Häuschen hingestellt. Hin eilen die beiden und knuspern wie zwei Nagemäuschen. Da tönt von drinnen eine Stimme: „Knusper, knusper Knäuschen, wer knuspert mir am Häuschen?“ Aber die beiden nicht faul: „Der Wind, der Wind, das himmlische Kind“. O, wie köstlich schmeckt der Kuchen. Da kommt ein altes garstiges Weib aus dem Haus. Aber so lieblich kann sie tun, als wäre sie „Rosina Leckermaul, höchst menschenfreundlich stets gesinnt“. Hänchen aber läßt sich durch die Schmeicheleien nicht betören. Was aber hilft alles? Was der Alten Ueberredung nicht vermag, erreicht ihre Zauberkrast. Mit dieser führt sie den Knaben in einen Stall, während Gretel sie bedienen muß. Aber diese hat wohl acht auf der Hexe Beginnen und merkt sich die Zauberprüche der Alten. Diese freut sich schon auf den leckern Braten, den Gretel abgeben wird. Aber das Mädchen stellt sich dumm an, bis die Alte ihr vormacht, wie sie in den Backofen schauen soll. Diesen Augenblick benutzt sie mit Hänsel die Hexe ganz hineinzustößen. „Zuchhei! Nun ist die Hexe tot, mausetot! Nun ist geschwunden Angst und Not!“ Wie aber staunen die beiden, als plötzlich eine ganze Schar kleiner Kinder sichtbar wird. Sie alle waren von der bösen Alten in Kuchenmänner verwandelt worden; jetzt erhalten sie durch

Gretels der Hexe abgelauschte Sprüchlein ihre natürliche Bewegung zurück. — Da kommen auch die Eltern. Wie glücklich sind sie, ihre Kinder wiederzufinden. Ja, „wenn die Not aufs höchste steigt, Gott der Herr die Hand uns reicht.“

Erste Aufführung am 23. Dezember 1893 in Weimar.

Kienzl.

Wilhelm Kienzl ist am 17. Januar 1857 zu Waizengirchen in Oberösterreich geboren. Nach Vorstudien in Graz, wo er schon früh gediegenen Musikunterricht erhielt, promovierte er 1877 in Wien mit einer Studie über „Die musikalische Deklamation“ (1885 erschienen). 1879 war er in Bayreuth bei Wagner, nachher in verschiedenen Stellungen, bis er sich vor etlichen Jahren nach Graz zurückzog, wo er seiner Muse lebt. Seine ersten Opern „Urvasi“ (1886) und „Heilmars der Narr“ (1892, zweite Fassung am 28. Januar 1902 in Berlin) hatten keine nachhaltigen Erfolge, während der „Evangelimann“ (1895) zu einem Zugstück wurde, das über 155 Bühnen ging. Dagegen vermochte sich wieder der „Don Quijote“ (1898 in Berlin) nicht lange zu behaupten. Seit 1897 lebt der Komponist in Graz ganz seinem künstlerischen Schaffen. Kienzl hat sich auch als Klavierspieler und Musikschriftsteller einen guten Namen erworben.

Der Evangelimann.

Musikalisches Schauspiel in 2 Aufzügen. Text nach einer Erzählung v. F. Meißners vom Komponisten.

Personen: Friedrich Engel (Baß) — Martha, dessen Nichte (Sopran) — Magdalena, ihre Freundin (Alt) — Johannes Freudhofer, Lehrer zu St. Othmar (Bariton)

— Matthias Freudhofer, sein Bruder, Aktuar im Kloster (Tenor) — Bitterbart, Schneider (Tenor) und andere Handwerker.

(1. Akt.) Dem friedlichen Schauplatz, dem Klosterhofe der Benediktinerabtei St. Othmar entsprechen nicht die Gefühle in Johannes Freudhofers, des Lehrers, Brust. Wilde Eifersucht erfüllt ihn gegen den eigenen Bruder Matthias, der im Kloster Aktuar ist, weil er sehen muß, daß Martha, des Klostervogtes Engel schöne Nichte ihm in Liebe geneigt ist. Er glaubt den Bruder zu schädigen, wenn er dessen Liebe dem stolzen Klostervogt verrät. Und wirklich entläßt dieser auch Matthias aus seinem Amte. Damit aber hat Johannes sein Ziel nicht erreicht. Kann er doch selber belauschen, wie sich die Beiden beim heimlichen Abschied ewige Treue schwören. So beschließt der Falsche den völligen Verderb der Liebenden. Er legt Feuer an den Klosterhof. Matthias, der in der Laube bei der Liebsten weilt, eilt zur Hülfe herbei, wird aber von den Uebrigen für den Brandstifter gehalten, zu dem er aus Rachsucht geworden ist.

(2. Akt.) Dreißig Jahre sind inzwischen vergangen. Auf dem Hofe eines Wiener Hauses trifft Magdalene einen Evangelimann, in dem sie den Jugendfreund Matthias erkennt. Sie selber pflegt hier den kranken Johannes. Wie denn Matthias Evangelimann geworden? Er erzählt ihr sein trauriges Geschick. Zu zwanzig Jahren Zuchthaus ist er damals verurteilt worden. Als er die Strafe verbüßt hatte, erfuhr er, daß die Geliebte Martha aus Gram im Wasser den Tod gesucht. Da war er denn zum wandernden, singenden Prediger geworden.

(2. Abteilung.) Im Wohnzimmer liegt Johannes krank darnieder. Mehr noch als das Leiden quält ihn sein Gewissen. Da hört er draußen die Stimme des Evangelimanns. Magdalene muß ihn hereinrufen. Ohne ihn zu

erkennen, bekennt Johannes seinem Bruder die Schandtath, durch die er ihm das Leben zu Grunde gerichtet hat. Und Matthias predigt nicht nur Liebe, er übt sie auch. Er verzeiht dem Bruder, der nun in Frieden sterben kann.

Erste Aufführung am 4. Mai 1895 in Berlin.

Kreuzer.

Als Männerkomponist erfreut sich Konradin Kreuzer, am 22. November 1780 zu Meßkirch in Baden geboren, am 14. Dezember 1849 zu Riga gestorben, noch heute allgemeiner Wertschätzung. Von seinen 30 Opern, Schauspielmusiken und zahlreichen Instrumentalkompositionen weiß man nichts mehr. Einzig das „Nachtlager in Granada“ (1833) und die Musik zu Raimunds „Verschwender“ haben sich durch die liebliche Einfachheit ihrer melodiosen Weisen zu halten vermocht.

Das Nachtlager in Granada.

Romantische Oper in 2 Akten. Text nach dem gleichnamigen Schauspiel des Fr. Kind von R. Freih. v. Braun.

Personen: Gabriele (Sopran) — Gomez, ein junger Hirte (Tenor) — ein Jäger (Bariton) — Ambrosio, ein alter Hirte, Gabriels Oheim (Baß) — Vasco und Pedro, Hirten (Tenor und Baß).

Die Handlung spielt im spanischen Gebirge in der Mitte des 16. Jahrhunderts.

(1. Akt.) Gabriele ist sehr betrübt um den Verlust ihres Täubchens, das ein Adler ihr geraubt. Das war noch das einzige, was ihr Freude bereiten konnte, da ja doch der Oheim Ambrosio nicht leiden will, daß sie den Hirten Gomez heiratet, den sie liebt. Er hat ihr vielmehr Vasco zum Mann bestimmt. Aber Gomez wird den Prinzregenten auffuchen, der zur Zeit in diesen Wäldern jagt, der muß ihnen helfen. —

Ein Jäger tritt auf, in der Hand Gabrielens Täubchen. Wie schön ist sie in ihrem Glück! Wer er ist? „Ein Schütz bin ich in des Regenten Sold“. So kennt er also den Prinzregenten, da soll er ein recht freundliches Wort für ihre Liebe einlegen. Dem Jäger ist es warm ums Herz geworden beim Anblick des lieblichen Mädchens. „Ich muß sie einem andern geben, mir blühet diese Rose nicht.“ Er will ihr helfen; aber so ganz kann er seine Zuneigung zu Gabriele nicht verbergen. Und das kommt ihn beinahe teuer zu stehen. Ambrosio ist mit Vasco und Pedro heimgekommen. In Vasco erwacht wilde Eifersucht. Und als der Fremde nun sein Nachtquartier mit einem Beutel Gold bezahlt, gelingt es ihm, die Habgier der beiden andern zu wecken, so daß sie beschließen, den Jäger zu ermorden. Das wird um so leichter sein, als er, durch ein Lied Gabrielens gereizt, in einem nahegelegenen alten Maurenſchloß übernachten will.

(2. Akt.) Der Jäger rüstet sich im Innern des Schlosses zur Ruhe. In süßem Gedanken an Gabriele schläft er ein. Da weckt ihn ein Steinwurf. Gabriele ist da. Sie kommt, ihn vor den Hirten zu warnen. Nun schleichen die drei herbei. Das verschlossene Thor brechen sie auf und stürzen herein, kommen aber übel an, da der Jäger mit gezogenem Schwerte zur Wehr bereit steht. Als er nun gar sagt, daß er der Prinzregent ist, da fallen zwei auf die Kniee, nur Vasco dringt wütend auf den Jäger ein, der ihn aber leicht übermannt. Da tönt Hörnerklang. Von Gomez geführt kommt die Jagdgesellschaft herbei. Der Prinregent verzeiht und eint Gomez und Gabriele zum Paare.

Erste Aufführung am 13. Januar 1834 in Wien.

Der Zeit nach mußte der Regent Philipp II. sein. Bei der Gestaltung des Jägers hat dem Textdichter aber wohl der „letzte Ritter“, Maximilian vorgeschwebt, was auch aus dem Namen seines Schwertes „Theuerdant“ hervorgeht.

Leoncavallo.

Ruggiero Leoncavallo ist am 8. März 1858 in Neapel geboren, wo er auch seine musikalische Ausbildung erhielt. Dann führte er ein bewegtes Leben, das ihn durch Deutschland, Holland, Frankreich, England und Aegypten führte. Als Komponist wurde er trotz früherer Arbeiten erst durch „die Bajazzi“ bekannt, die einen starken Erfolg errangen. Die seitherigen Werke „I Medici“ (1893), „Chatterton“ (1896), „La Bohème“ (1897) und „Zaza“ (1900) haben sich wenigstens in Deutschland nicht zu halten vermocht. Völlig versagt hat der Komponist gegenüber der ihm vom deutschen Kaiser gestellten Aufgabe der Komposition eines „Roland von Berlin“, dessen Erstaufführung (13. Dezember 1904) nur durch die äußeren Begleitumstände zur Sensation wurde.

Die Bajazzi.

Drama in 2 Akten und einem Prolog. Dichtung nach einer wahren Begebenheit — bei Montalto in Calabrien, 15. August 1865 — von R. Leoncavallo.

Personen: Canio, Haupt einer Komödiantentruppe, in der Komödie Bajazzo (Tenor) — Nedda, sein Weib, i. d. R. Colombine (Sopran) — Tonio, i. d. R. Taddeo (Bariton) — Pappo, i. d. R. Harlekin (Tenor) — Silvio, ein junger Bauer (Tenor).

Statt der Ouvertüre erscheint als Prologus der Komödiant Tonio und giebt die Grundzüge der Handlung. Dann „kann das Spiel beginnen“.

(1. Akt.) Komödianten haben im Dorf auf dem Marktplatz ihre Schaubude aufgeschlagen. Jetzt kommen sie selber auf einem Wagen, vom Jubel der Dorfjugend begrüßt. Canio springt ab, seiner Frau Nedda will Tonio behilflich sein, bekommt dafür von Canio eine Ohrfeige. Seine Eifersucht auf sein Weib Nedda ist grenzenlos und auch nicht unbegründet, wie uns ihr Bangen verrät. Als Canio im Wirtshaus ist, schleicht

Tonio zu der allein zurückgebliebenen Nedda und macht ihr seine Liebesanträge. Als er gar zu aufdringlich wird, schlägt sie den Tölpel mit der Peitsche; dafür schwört er ihr böse Rache. Die Gelegenheit bietet sich bald. Der Geliebte Neddas, der Bauer Silvio kommt zu ihr und beredet mit ihr die Flucht für diese Nacht. Tonio, der alles belauscht hat, holt Canio herbei. Dieser setzt dem fliehenden Silvio vergeblich nach, kommt zurück und forscht sein Weib aus, aber vergeblich. Seine Drohung sie zu erdolchen, kann er nicht wahrmachen, da ihn Tonio und Beppo, ein zweiter Komödiant, daran hindern.

(2. Akt.) Wir sehen eine Komödie im Stücke. Es ist Abend, und die Dörfler, unter ihnen auch Silvio, lagern sich vor der Jahrmarttsbude. Die Komödie der *Colombine*, die gespielt wird, bietet ein Abbild dessen, was wir im ersten Akt gesehen. *Colombine* (Nedda), die ihren Gatten *Bajazzo* (Canio) fern weiß, hört das Werbelied ihres geliebten *Harlekin* (Beppo) und giebt ihm das Zeichen zu kommen. Statt seiner tritt der Tölpel *Taddeo* (Tonio) ein, der ihr Liebesanträge macht, aber vor *Harlekin* fliehen muß. *Bajazzo* kommt zurück; wohl ist *Harlekin* entflohen, aber *Bajazzo* hat seine Abschiedsworte gehört und dringt — wie am Nachmittag in Wirklichkeit — in *Colombine*, ihm den Namen zu nennen. *Colombine* weigert sich neckisch, da reißt die Wut den *Bajazzo* fort, er ist plötzlich *Canio*, aus dem Spiel wird Wirklichkeit, der vor ihm fliehenden *Nedda* stößt er den Dolch in den Rücken, in *Silvio* aber, der der Geliebten zu Hilfe eilt, erkennt er den Nebenbuhler und stößt ihn nieder. So ist aus dem Spiel graufiger Ernst geworden.

Erste Aufführung am 22. Mai 1892 in Mailand.

Franz Liszt.

Langsam und schwer hat Franz Liszt als Komponist an Boden gewonnen. Auch heute noch, wo seine „symphonischen Dichtungen“ einen wesentlichen Teil der Programme der Konzertsäle füllen, die ihm zu seinen Lebzeiten verschlossen waren, beharren viele darauf, ihn nur als außerordentlich geschickten Könnner, nicht aber als eigentlich schöpferische Natur gelten zu lassen. Andererseits wieder vermögen viele, die den Symphoniker Liszt schätzen, zum Komponisten des „Christus“ und der „Legende von der heiligen Elisabeth“ in kein richtiges Verhältnis zu gelangen, und gar dem Kirchenkomponisten stehn sie völlig verständnislos gegenüber.

Liszt ist als Mensch wie als Künstler eine sehr verwickelte Natur. Wenigstens scheint es auf den ersten Blick so. Aber er, der menschlich und künstlerisch alles Gute verstand und unterstützte, der mit heißer Seele alles Große und Edle liebte und dann über alle Hemmnisse hinwegkam, hat wohl ein Recht darauf, daß wir wenigstens ihn kennen zu lernen trachten, bevor wir über ihn urteilen. Es würde den Rahmen dieser kurzen Einleitung weit überschreiten, wollte ich hier versuchen, das Problem „Liszt“ nach der künstlerischen und menschlichen Seite zu lösen. Denn beides ist unzertrennlich verbunden. Es sei genug, jedem zu versichern, daß diese Beschäftigung mit Liszt zum lohnendsten gehört, was die Kunstgeschichte bietet. Denn es schält sich aus vielen wirren und mehr noch verwirrenden Erscheinungen das Bild einer so herrlichen Menschlichkeit, einer so wunderbar aufsteigenden Entwicklung heraus, daß alle Bewunderung versagt, daß nur noch Liebe bleibt zu diesem einzigartigen Künstler, der ein Leben der Liebe im höchsten Sinne des Wortes gelebt hat.

Der schwierige Punkt in der Entwicklung des Künstlers Liszt ist die Umwandlung aus dem Virtuosen in den Schöpfer. Der

Bruch vollzog sich nach außen fast plötzlich, indem Liszt 1849 auf der Höhe seiner Triumphe ein für allemal die Konzertreisen aufgab und von nun ab im bescheidenen Weimar als „Kapellmeister in außerordentlichem Dienste“ wirkte. Wir können sagen als außerordentlicher Kapellmeister im Dienste der Kunst. Denn was Liszt in den nächsten 12 Jahren für alle ihm bedeutend erscheinende zeitgenössische Kunst getan hat, steht einzig da in der Geschichte der Musik. In derselben Zeit liegt seine erste große Wirksamkeit als Lehrer; in diesen Jahren entfaltete er auch eine schöpferische Fruchtbarkeit, angesichts derer es geradezu eine böswillige Vermessenheit ist, ihm den echten Schöpferdrang abzusprechen. Denn, was hätte ihn denn locken sollen? Wo er sich als Virtuose zeigte, huldigte ihm die Welt. Dem Komponisten waren alle Türen verschlossen, und wo ihm geöffnet wurde, ward er mit Hohn überschüttet. Und er hat keineswegs alle Mittel in Bewegung gesetzt, um aufgeführt zu werden. Stolz=bescheiden sagte er: „Ich kann warten“. Er wußte, daß seine Zeit kommen würde, und er hat sich nicht getäuscht.

Wer tiefer in die Werke dieser Periode eingedrungen war, den konnte dann jener Schritt nicht überraschen, über den viele der Freunde stutzten, daß Liszt die niedern Weihen der katholischen Kirche empfing. Er war ja schon vorher Mitglied des Ordens vom heiligen Franziskus geworden. Der Weg, den Liszt bis zu diesem Endpunkt ging, war gewiß ein ungewöhnlicher. Ebenso sicher ist, daß für Liszt der dritte Orden ebensowenig wie das Abbégewand dasselbe war, wie für tausend andere. Er war eben von Kindheittagen an ein Ausnahmemensch und ist das immer mehr geworden, je höher er sich entwickelte. Aber Liebe im Sinne von Barmherzigkeit, von Einssein mit dem Nächsten, Frömmigkeit im Sinne des Strebens nach Vereinigung mit dem Göttlichen war Liszt angeboren. Auf den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung hat sich das verschieden geäußert. Im Grunde war es dieselbe Kraft, die ihn zu Saint-Simon, wie zum heiligen Franziskus trieb.

Eine Art seraphischer Verzücktheit, eine tiefe Mystik sind die Eigenschaften, die das Verständnis der späteren Kompositionen Liszts erschweren. Ein weniger materialistisches Zeitalter, als das unsrige, dem der innige Zusammenhang zwischen echter Kunst und Religion wieder stärker im Gefühl liegen wird, wird auch für diese Werke Franz Liszts das rechte Empfinden haben. Es ist

sicher kein Zufall, daß heute, wo die materialistische Weltanschauung schon bedeutend an Ansehen verloren hat, Liszt's „Christus“ und „heilige Elisabeth“ immer mehr Anhänger gewinnen.

Für unser Buch kommt nur „die Legende von der heiligen Elisabeth“ in Betracht. Gewiß handelt es sich hier um keine Oper, sondern eben um eine Legende. Aber doch um eine dramatische Legende, wenn man nur den Begriff dramatisch nicht zu eng faßt. Die einzelne Szene ist hier die Einheit, innerhalb ihrer ist weniger Geschehen, als innere Entwicklung. Lebende Bilder, insofern als Bilder zum Leben bewegt werden. Ein Bühnenweihspiel würde man es wohl am besten nennen. Zu behaupten, ein solches werde entweiht, wenn es auf unser Theater kommt, ist kurzichtig. Das Heilige kann nur heiligen. Unser Theater kann nur durch ernste und innerlich fromme Werke zu dem werden, was es nach Schiller sein soll, eine „moralische Anstalt“. — Liszt selbst hat allerdings auch eine richtige Oper geschrieben: „Don Sancho ou le Château de l'amour“. Sie wurde 1825 in der „großen Oper“ zu Paris aufgeführt, und ihr vierzehnjähriger Komponist wurde sehr gefeiert. Ueber das Werk selbst wissen wir nichts; es wurde beim Brand der Académie royale ein Raub der Flammen.

Liszt war am 22. Oktober 1811 in Raiding geboren und ist am 31. Juli 1886 in Bayreuth gestorben. Der geborene Ungar ist aus dem kosmopolitischen Virtuosen ein echt deutscher Künstler geworden.

Die heilige Elisabeth.

Legende in einem Vorspiel und sechs Bildern. Text von Otto Roquette.

Personen: Landgraf Hermann (Bariton) —
 Sophie, seine Gattin (Mezzosopran) — Landgraf Ludwig (Bariton) — Elisabeth, seine Gemahlin (Sopran) —
 ein ungarischer Magnat (Baß).

Ein Orchestervorspiel versetzt uns in die fromme Stimmung, derer dieses Werk beim Hörer bedarf, wenn es recht verstanden werden soll. Einem alten Kirchenliede: „Quasi stella matutina“ entnahm Liszt das Motiv, und über-

irdisch schön und erdenfern, wie der Morgenstern, ist diese Musik, die Elisabeths überirdisch schönes Leben schildert. Nur zuweilen klingt ein starkes Motiv herein. Es kehrt später wieder als Ruf zum Kreuzzug „Gott will es“ und deutet bereits hier an, daß der Zug des Gatten ins heilige Land den Wendepunkt in Elisabeths Leben bedeutete.

Beim Aufgehen des Vorhangs zum Vorspiel sehen wir im Festsaal der Wartburg vereint den Landgrafen Hermann und sein Volk. Dieses ist hergeeilt, um das Kind aus Ungarland zu begrüßen, das heute hier einzieht als künftige Gattin des Thronerben Ludwig. Ein ungarischer Magnat übergibt das „teure Pfand aus Ungarland“ dem Landgrafen, der dem holden Mädchen Vater sein wird, wie sein Sohn sie einst als schönste Zierde des Thrones betrachten wird. Zwischen beiden Kindern blüht die Blume der Liebe, und mit Recht rühmt das Mädchen: „Wie ist das Haus voll Sonnenschein“. Heute ist alles heiteres Spiel und Frohlocken.

Jahre sind seither vergangen; Elisabeth herrscht an Ludwigs Seite über das schöne Thüringer Land. In sechs Bildern werden nun die charakteristischen Episoden aus dem Leben Elisabeths vorgeführt.

(1. Bild.) Das Rosenwunder. Von fröhlichem Tagen kommt Landgraf Ludwig an den Fuß des Wartburgberges. Sein Herz strömt über im Anblick seines herrlichen Landes. Da naht Elisabeth allein, ohne ihre Frauen. Sie stutzt und ist verwirrt. Betrübt wirft der Gatte ihr vor, daß sie seiner Bitten ungeachtet wieder die Hütten des Elends aufsucht, allein, in Geheimnisse sich hüllend. Was trägt sie denn so ängstlich verhüllt? „Ich pflückte Rosen im Geheg.“ So soll sie sie weisen. Da gesteht sie zitternd die Wahrheit: Wein und Brot trägt sie als Armenspende. Aber, als sie die Hülle wegnimmt, ersehen Gatte und Volk das Rosenwunder, das der Himmel für diese lieblichste Erdenrose gewirkt hat.

(2. Bild.) Der Abschied. Im Burghof der Wart-

burg haben die Ritter sich versammelt, um mit ihrem Fürsten ins heilige Land zu ziehen. „Gott will es!“ dem Rufe gilt's zu folgen, ob die Trennung von Weib und Kindern auch noch so schwer fällt.

(3. Bild.) Dasselbe zeigt uns dann in kurzem Blick den Zug der Kreuzritter über die Alpen.

(4. Bild.) Die Vertreibung der Elisabeth von der Wartburg. Es war doppelt berechtigt, wenn Elisabeth ihren Gatten nur mit banger Ahnung vor einer bösen Zukunft in die Ferne ziehen ließ. Jetzt kommt die Nachricht, daß in der Ferne Landgraf Ludwig gefallen ist. Und auf diese Kunde hält die verwitwete Landgräfin Sophie die Stunde für gekommen, ihren Haß an des Sohnes schöner Gattin auszulassen. In fürchterlicher Gewitternacht muß sie mit ihren Kindern die Burg verlassen und in Nacht und Elend hinausziehen. Aber der Himmel straft schnell. Wie ein Racheheer kommen Sturm, Blitz und Donner herangebraust, es zuckt der Strahl, — in Flammen stehen Turm und Dach der Burg, aus deren Mauern man die Heilige vertrieben.

(5. Bild.) Elisabeths Hinscheiden. In einer kleinen Waldhütte hat sie Zuflucht gefunden. Ihre Kinder hat man ihr genommen. Sie ist allein und sehnt sich nach dem Tode, der ihr die Vereinigung mit dem Gatten in einer bessern Welt verspricht. — Nun folgt eine Szene, die nach meinem Dafürhalten auf der Bühne nicht richtig dargestellt wird. Es nahen die Armen, denen Elisabeth ihr Letztes gibt. Diese Armen verjüngen aber gleichzeitig die Werke der Barmherzigkeit, die Elisabeth geübt. Das Ganze dürfte nicht als Wirklichkeit, sondern müßte als eine Art Vision dargestellt werden. Dazu stimmt auch die „mattgraue, melancholische Tonart G-moll“ (Bülow), dazu das mehr gespenstische, leis huschende der Musik. So naht Elisabeths Stunde. In Liebe und Gebet haucht sie ihre Seele aus, und die Engel nahen, sie in den Himmel zu geleiten.

(6. Bild.) Bestattung der heiligen Elisabeth. Aber auch auf Erden kommt Elisabeths Triumph. Man weiß es, sie ist eine Heilige, die hier in Marburgs Dom bestattet wird. Der Kaiser und die Bischöfe Deutschlands und Ungarns und das Volk, das sie so sehr geliebt, dem sie alles geopfert, huldigen der Toten an ihrem Grabe: Tu pro nobis mater pia, roga regem omnium: Du fromme Mutter, bitte für uns beim Könige der Welten!

Das Werk war für die Feier zum 800jährigen Bestehen der Wartburg bestimmt und wurde auch im Festsaal derselben am 28. August 1867 unter Vizts Leitung aufgeführt. Die erste Aufführung aber hatte unter Bülow's Führung am 15. August 1865 in Budapest stattgefunden.

Vorz̄ing.

Die Opern Gustav Albert Vorz̄ing's bilden heute einen Hauptbestandteil des deutschen Bühnenspielsplans. Ihm selbst müssen selbst jene, welche ihn immer wieder nur als liebenswürdiges Talent gelten lassen wollen, die erste Stelle auf dem allerdings nicht sehr stark bebauten Felde der deutschen Spieloper einräumen. Zu seinen Lebzeiten vermochte Vorz̄ing seine Werke kaum anzubringen, nur schwer gelang es ihm, trotzdem er als Dirigent, Sänger und Schauspieler ein vielfach verwendbarer Mensch gewesen, den notdürftigen Unterhalt für seine Familie zu verdienen. Ja, sein vorzeitiges Ende, das am 21. Januar 1851 zu Berlin erfolgte, war ebenso sehr, wie durch den Kummer über den Mangel jeglicher Anerkennung, durch Nahrungsorgen verursacht. Der äußere Lebensgang Vorz̄ing's, der am 23. Oktober 1803 zu Berlin geboren wurde, ist ein Wanderleben, wie es für ein Schauspielerkind fast natürlich ist. Aber auch als reiferer Mann fand er keine Ruhe, die Sorgen um eine Existenz wollten nie weichen; schwer fiel es ihm, bescheidene Stellungen zu bekommen, schwerer sie zu behalten. Der Erfolg seiner Werke

vermochte bei den damaligen Honorarverhältnissen an dem Glend der Gesamtlage nichts zu ändern. Arm, aber zufrieden, innerlich heiter und durch ein schönes Familienleben beglückt, lebte Deutschlands heiterster Musiker dahin, immer für den Tag schaffend, trotz allem ein ernst strebender Künstler, den die Nachwelt äußerlich vielleicht über Gebühr feiert, dessen reiner und frischer Kunst aber ein dauernder Platz im Herzen des deutschen Volkes wohl zu gönnen ist.

1. Die beiden Schützen.

Romische Oper in 3 Akten nach dem Französischen.

Personen: Wall, Amtmann (Baß) — Caroline, seine Tochter (Sopran) — Wilhelm, sein Sohn, Soldat im ersten Schützenbataillon unter dem Namen Wilhelm Stark (Bariton) — Peter, sein Vetter (Tenorbuffo) — Busch, Gastwirt (Baß) — Suschen, seine Tochter (Sopran) — Gustav, sein Sohn, Soldat im 3. Schützenbataillon (Tenor) — Jungfer Dieblich, Haushälterin (Mezzosopran) — Schwarzbart, Dragoner (Baßbuffo) — Barsch, Unteroffizier (Bariton).

(1. Akt.) Gastwirt Busch ist heute besonders guter Laune. Kommt doch sein Sohn Gustav nach zehnjähriger Abwesenheit von den Soldaten zurück. Das ganze Dorf wird dazu eingeladen, sogar der Herr Amtmann Wall, der allerdings nicht gerade gern kommen wird. Denn in ihm werden trübe Erinnerungen wach werden an seinen außerehelichen Sohn Wilhelm, der, gerade so alt wie Gustav, vor langen Jahren durchgegangen und seither verschollen ist. Dafür ist des Amtmanns Tochter Caroline längst mit Buschs Sohn Gustav versprochen. Zwei Soldaten, ein Dragoner und ein Schütze treten auf. Geld haben sie beide nicht, der Schütze aber, Wilhelm Stark nennt er sich, hat ein Lotterielos. Bei Gott! liest er den Anschlag an der Mauer recht? er hat ja eine Terne gewonnen! Aber, was ist das? Das ist ja nicht seine Brieftasche, das

ist ja gar nicht sein Tornister. Er hat bei der Kauferei im Nebendorf einen falschen erwischt. Ein Glück, daß zwei schöne Mädchen, Amtmanns Karolinen und Buschs Suschen erscheinen, nun hat der Soldat keine Zeit mehr traurig zu sein. Buschs Haushälterin aber hält den Schützen für Buschs heimkehrenden Sohn; der Dragoner der auf diese Weise zu einem guten Mittagessen zu kommen hofft, bestärkt sie darin, er redet es auch dem Wirt ein, der, durch die Papiere im Tornister überzeugt, den Soldaten in seine Arme schließt. Dieser aber giebt schließlich nach, das hübsche Suschen hat es ihm gar zu sehr angethan.

(2. Akt.) Suschen ist gar traurig. Dem fremden Soldaten ist sie gut, aber nun ist er ja ihr Bruder. Amtmann Wall muß ihre schlechte Laune erfahren. Da kommt Peter, jammernd und schimpfend stellt er seinem Herrn Vetter, dem Amtmann dar, wie ihn ein Schütze jämmerlich verprügelt hat. Schließlich geht der Amtmann weg. Zu Peter kommt nun ein Schütze; er will um Auskunft bitten, aber Peter läuft heulend davon. Gustav aber hat sein Vaterhaus erkannt, der herbeikommenden Karoline giebt er sich nicht gleich als Bräutigam, sondern als Freund desselben zu erkennen, seinem heraustretenden Vater Busch aber fällt er jubelnd um den Hals. Doch der stößt ihn von sich, der Kerl ist offenbar verrückt. Und als jetzt Peter mit dem Amtmann und dem Unteroffizier herankommt, nutzt es ihm nichts, daß er die auf Wilhelm Stark lautenden Papiere, das Gewinnloos, den ganzen Tornister verleugnet, er wird als Betrüger abgeführt und, da das Gefängnis zerfallen ist, in Buschs Gartenhaus eingesperrt.

(3. Akt.) Inzwischen hat der Amtmann, wie er dem Wirt erzählt, aus den dem Gefangenen abgenommenen Papieren erkannt, daß dieser sein lang verschollener Sohn ist. Einstweilen soll das aber noch Geheimnis bleiben; sie können aber doch über Karolinsens Angst herzlich

lachen. Des Amtmanns Töchterlein hat nämlich den schmucken Gefangenen tief in ihr Herz geschlossen. Peter aber, so sehr sie ihn darum bittet, will nichts für ihn tun; als er aber in dem aus dem Wirtshaus tretenden Schützen und dem Dragoner die erkennt, die ihn so furchtbar durchgebläut haben, ist er vor Furcht zu allem bereit, und holt den Schlüssel. — Die folgenden Scenen im Gartenhause gehören zum drolligsten, was Vorzing geschrieben. Karoline kommt und beschwört Gustav, zu fliehen. Aber da kommt auch schon Wilhelm, der Suschen, die ihn für ihren Bruder hält, hierher bestellt hat, um ihr das Geheimnis aufzudecken. Da findet er seinen Kameraden; Karoline aber hat sich rasch in einem Seitenraume verborgen. Der Gefängniswärter Barsch findet beide, braust aber furchtbar auf — Unterhaltung mit Gefangenen ist verboten — und läßt einen, selbstverständlich den falschen (Gustav), hinausführen. Nun sieht Wilhelm, zu ihm kommt das bestellte Suschen, das als es Schritte hört, rasch das Licht auslöscht. Im dunklen Zimmer beginnt nun ein köstliches Herumtappen, denn allmählich kommen Karoline, der Dragoner, Gustav, Peter, die Haushälterin — jeder aus einem andern Grunde — ins Gartenhaus. Schließlich kommen die andern mit Licht, und damit kommt auch Licht in das Wirrwar. Alles endet glücklich.

Dem Text liegt ein Lustspiel „Die beiden Grenadiere“, von G. Cordz aus dem Französischen übersetzt, zu Grunde. Vorzing hatte früher einmal den Wilhelm darin gespielt. Unter dem Titel „Die beiden Tornister“ wurde die Oper der Direktion des Leipziger Theaters eingereicht. Der Direktor aber meinte: „was können so zwei Pelsmäcke für Interesse haben?“ Und da in Leipzig gerade ein Schützenbataillon lag, nannte man die Oper „Die beiden Schützen“. Bei der außerordentlich erfolgreichen ersten Aufführung am 20. Februar 1837 in Leipzig spielte Vorzing selbst zu allgemeinem Ergötzen den Peter.

2. Bar und Zimmermann oder

Die zwei Peter.

Romische Oper in 3 Akten. Text nach einer französischen Vorlage vom Komponisten.

Personen: Peter I., Bar von Rußland, unter dem Namen Peter Michaelow als Zimmergeselle (Bariton) — Peter Swanow, ein Zimmergeselle (Tenor) — von Bett, Bürgermeister von Saardam (Baß) — Marie, seine Nichte (Sopran) — General Desfort, russischer Gesandter (Baß) — Lord Synham, englischer Gesandter (Baß) — Marquis von Chateauneuf, französischer Gesandter (Tenor) — Witwe Brown (Alt).

(1. Akt.) Ein Zimmerplatz auf den Schiffswerften zu Saardam ist der Schauplatz des ersten Akts. Unter den Arbeitern thut sich Peter Michaelow durch besondern Fleiß wie durch sein großzügiges Benehmen hervor. Auch Peter Swanow hat ein aus Ehrfurcht und Vertrauen gemischtes Gefühl für seinen Mitgesellen und vertraut ihm an, daß er ein russischer Deserteur ist. Swanow liebt die reizende Marie, des Bürgermeisters von Saardam Nichte. Auch sie liebt ihn, aber das kann ihm nicht von seiner Eifersucht helfen, denn alle finden sie so schön. Marie teilt den beiden noch mit, daß ihr Oheim, der Herr Bürgermeister, Briefe erhalten, die ihn veranlassen, auf der Schiffswerft eine Revision abzuhalten. Beide Peter fürchten, daß die Nachforschungen ihnen gelten. Warum Peter Swanow fürchtet, wissen wir, aber der andere Peter Michaelow? Wir erfahren es bald. Desfort, der russische Gesandte tritt ein und teilt diesem Peter mit, daß in Rußland die Bojaren und Strelitzen in Aufruhr seien. „Die Macht seines Scepters will er sie fühlen lassen“, bricht Peter los, — es ist der Bar, der in Verkleidung hier die Schiffsbaukunst lernt, um seinem Volke Lehrer sein zu

können. Da kommt Herr van Bett, Saardams „weisheitsvoller“ Bürgermeister. Er hat einen Brief, den ihm Peter (der Zar) vorlesen muß: auf einen Zimmergesellen, Namens Peter, soll er fahnden. Das ist dem Herrn Bürgermeister ein kleines. „O, ich bin klug und weise, und mich betrügt man nicht“, rühmt er sich und geht sofort ans Werk. Und mit einem „Scharfsinn“, dessen nur er fähig ist, findet er unter all' den Petern den richtigen heraus, — Zwanow. Er ist ihm längst verdächtig. Nach dieser Anstrengung ladet sich der Herr Bürgermeister bei der Frau Zimmermeisterin für diesen Abend, wo die Hochzeit ihres Sohnes gefeiert wird, zu Gaste. Dem englischen Gesandten, Lord S y n d h a m, der ihn aufsucht, versichert Saardams Oberhaupt dann mit Siegesbewußtsein, daß er den Peter, den er auch sucht, schon habe. Geschickter geht der französische Gesandte C h a t e a u n e u f zu Werke. Er erkennt in Peter Michaelow gleich etwas Besonderes und weiß dem Zar eine Falle zu legen, in die er auch sofort geht. Am Abend bei der Hochzeitsfeier wollen sie sich unauffällig treffen.

(2. Akt.) Im Garten einer Schenke wird die Hochzeit gefeiert. Peter Zwanow hat immer mit seinem Schatz Marie zu tun, die so viel umworben ist, daß er aus den Sorgen nicht herauskommt. Zum Zaren gesellen sich in Matrosenkleidung Defort und Chateauneuf, während am gegenüberliegenden Tisch der englische Gesandte sich zum angeheiterten Bürgermeister setzt, der Peter Zwanow als den rechten Mann herbeiführt. Am Tische des Zaren werden wichtige Pläne gefördert. Da kommt plötzlich ein Trupp Soldaten, die der heimlichen Verberei, die in Saardam von Fremden (Defort, im Auftrag des Zaren) getrieben wird, Einhalt tun sollen. Der Bürgermeister wird die Sache gleich erledigen. Er will einen nach dem andern verhaften, aber jeder nennt seinen wahren Namen: Englands, Frankreichs, Rußlands Gesandter.

Als er an den Zar kommt, fährt dieser wütend auf den Bürgermeister los, und über dem allgemeinen Lärm fällt der Vorhang.

(3. Akt.) In der großen Halle des Stadthauses zu Saardam hält der Herr Bürgermeister mit seinen Getreuen Probe für den Gesang zu des Zaren Begrüßung. Der Zar! Wer soll es anders sein, als Peter Swanow? Dafür wird Peter Michaelow vom Bürgermeister wegen seines gestrigen Benehmens gehörig angedonnert. Stolz schreitet dann Herr van Bett mit den Saardamern davon. Zu dem Zaren aber kommt Marie ganz verzweifelt, denn, was soll nun sie, wenn ihr Swanow Zar ist? Peter tröstet sie, es wird alles gut werden, und sie eilt freudig davon. Seine Sorgen sind nicht so leicht zu bannen, denn „Sonst spielt ich mit Krone, mit Scepter und Stab“. Er geht fort, die Abfahrt zu rüsten. Eine köstliche Scene spielt sich zwischen Swanow und seiner Marie ab. Dann aber kehrt der Zar wütend zurück, er kann nicht fort, der Hafen ist gesperrt. Swanow kann dem Freund helfen, der englische Gesandte hat ihm einen Paß ausgestellt. Peter giebt ihm dafür einen Brief, den er erst in einer Stunde öffnen soll; dann geht er eiligst ab.

Und einzieht Herr van Bett, Saardams kluger und weiser Bürgermeister, einziehen Saardams Völker. Die Hulbigungsfeier für den vermeintlichen Zaren Swanow, der lieber allein bei seiner Marie wäre, beginnt, da stürzt ein Ratsdiener herein, eben fahre Peter Michaelow mit großer Mannschaft aus dem Hafen. Und der Vorhang, der die offene Halle abschließt, wird weggezogen, auf stolzem Schiff fährt der rechte Peter. Swanow reißt seinen Brief auf, der dort ist der Zar, der ihm Mariens Hand giebt, zugleich ihn zum kaiserlichen Aufseher macht.

Vorhang benutzte für seinen Text das zu jener Zeit noch sehr beliebte Lustspiel: „Der Bürgermeister von Saardam“ oder die „Zwei Peter“ nach dem Französischen von Dubeyrier-Mélesville,

Boirie und Merle, deutsch von G. Römer. An den beiden ersten Akten hat er nur wenig geändert, dagegen den 3. Akt ganz umgestaltet, indem er rein auf die heitere Wirkung abzielte, d. h. abgesehen von dem Zarenlied „Sonst spielt ich“. Um dieses hat sich ein ganzer Legendenkreis gebildet; Tatsache ist, daß man von dem ganzen Lied gar nichts erwartete und es noch am Abend der ersten Aufführung auslassen wollte. Dagegen ist bei der Offenheit von Vorzings Charakter anzunehmen, daß die Legenden, wonach die Musik des Liedes von Stegmayer, der Text aber von Keger oder Herloszsohn herrühre, in der That nur Legenden sind. Beides ist wenigstens in allem wesentlichen Vorzings Werk.

Die Oper wurde am 22. Dezember 1837 in Leipzig zum erstenmale aufgeführt. Der Erfolg war nicht groß, und erst die Berliner Aufführung am 4. Januar 1839 entschied den Sieg dieser köstlichen Schöpfung, die über alle Bühnen des Inlands und auch im Auslande ihren Weg nahm.

Im übrigen ist kaum ein Herrscher so viel auf die Bühne gebracht worden, als Peter der Große von Rußland, und zwar gerade die Zeit, als der Zar in Holland weilte, um bei Mynheer Kalf in Zaandam die Schiffsbaukunst zu erlernen. Geschichtlich ist nachgewiesen, daß Peter nur 8 Tage in Zaandam sich aufhielt, weil er von den Zuschauern sich zu belästigt fühlte, — er zog es vor, nach Amsterdam zu gehen und dort ungestört auf den Werften der Ostindischen Kompagnie zu arbeiten.

Wir erwähnen hier nur die Opern, die unsern Stoff behandeln. 1780 erschien ein fünftaktiges musikalisches Drama von Christoph Gottl. Hempel. Berühmt wurde die erste Aufführung von Grétry's „Pierre le Grand“ am 13. Januar 1790 in der Pariser Oper, weil sie mitten in der Revolution zu einer großartigen Kundgebung für Ludwig XVI. benutzt wurde. Am 11. Dezember 1814 wurde in Wien Weigl's „Jugendjahre Peter des Großen“ gegeben, im gleichen Jahre vermutlich in Straßburg vom Theaterdirektor Lichtenstein, bei dem Vorzings Eltern engagiert waren, „Frauenwert oder der Kaiser als Zimmermann“. Ein „Pietro il grande“ von Vaccai wurde 1824 in Parma, ein anderer von Mercadante 1827 in Lissabon gegeben. Donizetti schrieb seinen „Borgomastro di Saardam“ 1827, und das Königtädter Theater in Berlin brachte das Werk noch am 2. August 1837, als Vorzing schon fleißig an seinem „Zar“ schrieb, zur Aufführung. Zum Schluß

seien noch des Engländers Coote „Peter the Great“ (London 1829) und Meyerbeers „Nordstern“ (Paris 1854) erwähnt. Alle diese Werke haben nicht die Lebenskraft der anspruchslösen Schöpfung Vorzings befaßen.

3. Der Wildschütz oder die Stimme der Natur.

Romische Oper in 3 Akten, nach einem Lustspiel von R o z e b u e
frei bearbeitet von Albert Vorzing.

Personen: Graf von Eberbach (Bariton) — die Gräfin, seine Gemahlin (Sopran) — Baron Kronthal, ihr Bruder (Tenor) — Baronin Freimann, Schwester des Grafen (Sopran) — Nanette, ihr Kammermädchen (Mezzosopran) — Vaculus, Schulmeister (Baß) — Gretchen, seine Braut (Sopran) — Pankratius, Haushofmeister (Bariton).

Während der Oubertüre fällt ein Schuß. — Stillschweigende Voraussetzung ist, daß infolge langer Trennung Graf Eberbach seine Schwester, die Baronin Freimann, nicht mehr erkennt, ebensowenig wie die Gräfin in Baron Kronthal ihren Bruder.

(1. Akt.) Das Stück selbst beginnt auf dem Dorfplatz, wo die Dörfler die Verlobung ihres Schulmeisters Vaculus mit dem hübschen Gretchen feiern. Da bekommt der Schulmeister ein Schreiben: Graf Eberbach, sein Patron, kündigt ihm seine Lehrerstelle wegen erwiesener Wilddieberei. Als die Dörfler ins Wirtshaus gegangen, klagt das Brautpaar seine Not. Ein Mittel gäbe es ja noch. Der Graf sieht schöne Mädchen gern, wenn Gretchen aufs Schloß ginge! Aber nein, das geht nicht. Da kommen zwei Studenten. In Wirklichkeit sind es zwei Damen, die Baronin Freimann, Graf Eberbachs Schwester, die, von den Banden einer verhaßten Ehe befreit, sich ihres jungen Witwentums freut und ihre Kammerzofe. Die Baronin hat Männerkleider angelegt, weil sie erst die Verhältnisse hier kennen lernen will. Vaculus ist glücklich, als der eine Student sich

bereit erklärt, in Gretchens Kleidern aufs Schloß zu gehen. Lustige Hörner erklingen. Die Jagdgesellschaft Graf Eberbachs kommt heran. Bei ihr ist Baron Rronthal, der Bruder der Gräfin Eberbach, der sich aber im Schloß zunächst als Stallmeister eingeführt hat, was um so leichter war, als ihn die Gräfin seit seiner Kindheit nicht mehr gesehen hat. Er ist Junggeselle, heiraten will er nur, wenn er ein weibliches Wesen findet, das er aufrichtig lieben kann. Die beiden leichtentflammten Herren machen den Mädchen den Hof, sind aber ganz Feuer und Flamme, als sie die verkleidete Baronin in Bauernkleidern erblicken, die sich als „schlichtes Kind vom Lande“ sehr wohl fühlt. Der Graf läd für den nächsten Tag alle zu einem Fest ins Schloß.

(2. Akt.) Im Billardsalon des Schlosses ist das ganze Dienstpersonal versammelt, um der Gräfin zuzuhören, die im Nebenzimmer begeisterungsvoll eine griechische Tragödie vorliest. Als sich die Dienerschaft entfernt hat, tritt die Gräfin mit dem Stallmeister (Baron) ein, und läßt sich von ihm den Hof machen. Da wird ihr durch den Haushofmeister Pankratius der Schulmeister Baculus gemeldet. Pankratius hat dem letzteren den Sophokles zugesteckt, aus dem er sich als beste Empfehlung bei der Gräfin, die überhaupt nur in klassischen Zitaten spricht, einige Stellen gemerkt hat. Leider kommt er nicht dazu, denn der Graf, der eintritt, jagt ihn fort. Erst als Baculus sagt, er habe seine Braut mitgebracht, wendet sich das Blatt. Er soll sie hereinbringen. Eintritt — die Baronin in Gretchens Kleidern, Graf und Baron sind gleich hinter ihr her. Keiner will den andern bei der Schönen allein lassen. Der Baron erreicht es wenigstens für einen Augenblick, den er benutzt, dem vermeintlichen Bauernmädchen seine Liebe zu erklären. Auch ihr hat der Stallmeister — für einen solchen muß sie ihn halten — einen tiefen Eindruck gemacht. Aber das Hinzutreten des Grafen verhindert die Aussprache.

Da keiner gehen will, beginnen die Herren Billard zu spielen, der Graf stößt die Lampe um und im dunkeln haschen die Herren nach dem Mädchen. Der Lärm ruft die Gräfin herbei, die mit Dienern kommt und Licht bringt. Und jetzt entschließt sich, zur heimlichen Freude des Schulmeisters, der seine „Braut“ für einen Studenten hält, die Gräfin, das Mädchen für die Nacht zu sich aufs Zimmer zu nehmen. Der Baron aber bietet dem Schulmeister allen Ernstes für seine Braut eine Abstandssumme von 5000 Thalern.

(3. Akt.) Im Schlosspark nimmt das Fest, zu dem der Graf die Dörfler geladen, seinen Anfang. Der Baron hat dem Grafen eben erklärt, daß er entschlossen ist, das liebe Bauernmädchen zu heiraten, als ein Trupp Mädchen herbeieilt, die Laube auszuschnücken. Gleich ist der verliebte Graf dahinter her. Aber beim besten Schäkern kommt plötzlich die Frau Gräfin. Die Mädchen stieben auseinander, der verlegene Herr Graf muß seine Gemahlin zum Frühstück begleiten. Zum Baron aber kommt der Herr Schulmeister Baculus mit seiner Braut Gretchen, für die ihm der Baron am gestrigen Abend 5000 Thaler Abstandsgeld versprochen. Aber das ist doch nicht die richtige, das Mädchen von gestern — das war gar kein Mädchen, triumphiert Baculus, sondern ein verkleideter Student. In diesem Augenblick tritt das „schöne Kind vom Lande“ hinzu. Der Stallmeister (Baron) macht ihr heftige Vorwürfe, so daß sie sich gezwungen sieht, die Wahrheit zu bekennen. Sie ist zwar kein Bauernmädchen, aber auch kein Student, sondern Baronin Freimann. Vor ihr kniet der „bürgerliche“ Stallmeister, den die hinzutretende Gräfin für sich in Beschlag nimmt. Zur allein bleibenden Baronin tritt der Graf, der sich Wunder was einbildet, daß ihm so leicht ein Kuß gewährt wird. Wieder kommen Baron und Gräfin dazu, und nun klärt sich alles auf. Alles war die „Stimme der Natur“. Wenn der Graf das

Bauernmädchen liebt, sie ist ja seine Schwester; wenn die Gräfin für den Stallmeister empfindet, er ist ja ihr Bruder. Der Stimme der Liebe aber, die Stallmeister und Bauernmädchen zusammenführte, wollen beide gern Gehör schenken. Auch dem Schulmeister Baculus wird Verzeihung zu teil. Er verdiente sie, auch wenn er nicht eine so herrliche Kantate komponiert hätte. Hat er doch nicht einen Rehbock, sondern seinen eigenen Esel erschossen. Ihn beruft die „Stimme der Natur“ zweifellos nicht zur Wilddieberei.

Die Oper ging am 11. Dezember 1842 zum erstenmal in Scene. Dem Kogebueschen Lustspiel „Der Rehbock“, ist Vorhäng in seinem Text nach Möglichkeit gefolgt, nur daß er den heiklen Stoff, wo es anging, zu mildern suchte. Auf Vorhängs Rechnung kommt die Gestalt des drolligen Haushofmeisters Pankratius. Des Ferneren zeigt der Komponist hier ganz besonders seine Geschicklichkeit auf zeitgenössische Ereignisse satirisch anzuspielden. Die für Sophokles schwärmende Gräfin wirkt auch heute noch sehr komisch. Viel kräftiger aber muß diese Wirkung auf die ersten Zuschauer gewesen sein. In Leipzig war am 5. März 1842 zum erstenmal Sophokles „Antigone“ gegeben worden; Mendelssohn dirigierte dazu persönlich seine Musik. Dieses künstlerische Ereignis hatte vielfach eine plötzliche Begeisterung für den griechischen Tragiker hervorgerufen, die Vorhäng als Zielscheibe seines Spottes willkommen war.

4. Undine.

Romantische Zauberoper in 4 Akten. Text nach Friedrich Baron de la Motte Fouqué's Märchen von Albert Vorhäng.

Personen: Bertalda, Herzog Heinrichs Tochter (Sopr.) — Ritter Hugo v. Ringstetten (Tenor) — Kühleborn, ein mächtiger Wasserfürst (Bariton) — Tobias, ein alter Fischer (Baß) — Martha, sein Weib (Alt) — Undine, ihre Pflegetochter (Sopran) — Pater Heilmann (Baß) — Veit, Hugos Knappe (Tenor) — Hans, Kellermeister (Baß).

(1. Akt.) „Dank, heiliger Sebastian, heut treten wir die Reise an“. Es ist auch zu schrecklich, was solch ein wackerer Knappe, wie Weir, alles erdulden muß. Erst die schreckenvolle Fahrt durch den entsetzlichen Zauberwald, und dann die drei Monate in Tobias's Fischerhütte, in der sie durch eine riesige Ueberschwemmung des nahen Flusses aufgehalten worden sind. Und die Folge davon: heute hält sein Herr, Ritter Hugo von Ringstetten Hochzeit mit der schönen Undine, der Tochter der Fischerleute. Nein, nicht Tochter, nur Pflegekind. Die Fischerleute selbst erzählen es dem Vater, der gekommen ist, die Trauung zu vollziehen, daß vor fünfzehn Jahren ihnen ihr eigenes Töchterchen ertrunken ist, sie aber noch am gleichen Tage ein Mädchen gefunden haben, das sie an Kindesstatt aufnahmen, eben Undine. Vieles ist an ihr seltsam, so auch jetzt, als sie eintretend allen harmlos bekennt, daß sie keine Seele habe. Die Verstimmung weicht aber bald wieder, Hugo erzählt, wie er hierher gekommen. Bei hohem Waffenspiele gewann er die Gunst Bertalda's, der stolzen Tochter des Herzogs Heinrich, die ihn auf Abenteuer schickte. Doch Bertalda ist vergessen, nur Undine lebt in seinem Herzen, freudig führt er sie zur Kirche. Weir hat inzwischen einen guten Fund gemacht; die Fluten haben ein Fäßchen Wein ans Ufer getragen. Bei der gründlichen Probe wird er unliebsam gestört durch einen Fremden, der ihn nach allerlei, insbesondere aber nach seinem Herrn ausfragt. Was er von der Hochzeit halte? — Na, ein Abenteuer mehr. Aus der Art, wie der Fremde darüber aufbraust, erkennen wir, daß er zu Undine in Beziehung stehen muß. In der That, er ist Rühlebörn, der Fürst der Fluten, der alle Gestalten anzunehmen vermag, und jetzt als Vater sich in der Nähe des zurückkehrenden Brautpaares hält.

(2. Akt.) Eine prachtvolle Halle, die den Garten des herzoglichen Schlosses abschließt, ist der Schauplatz des

zweiten Aktes. Hier trifft der heimkehrende Veit seinen Freund, den Kellermeister Hans, dem er von der „köstlichen“ Reise berichtet, auch von dem Weibchen, das sich sein Ritter nahm. Manches erscheint an ihr dem Knappen seltsam. Hans weiß zu berichten, daß auch über der Herzogin Bertalda ein Geheimniß schwebt, das aber am heutigen Tage seine Aufklärung finden soll. — Auch Ritter Hugo ist an den Hof geeilt, dort seine junge Gattin vorzustellen. Voller Liebe enthüllt sie ihm ihre Abstammung von den Wassergeistern; das einzige, was ihr fehlt, um ganz Mensch zu sein, die Seele, kann ihr Hugos Liebe geben. Der Ritter aber, den erst ein geheimer Schauer bei den Enthüllungen seines Weibes erfaßt hatte, wird durch ihren Liebreiz so hingerrissen, daß er alles vergißt und sie liebevoll in seine Arme schließt, — Auch jetzt ist Kühleborn Undine nicht fern; von Bertalda fürchtet er am meisten. Darum hat er die Gestalt des neapolitanischen Gesandten angenommen, der für seinen König um Bertaldas Hand wirbt. (Hier wird meistens eine von Gumbert komponierte Einlage „An des Rheines grünen Ufern“ gesungen, aus der wir erfahren, daß Undine die Tochter Kühleborns und eines Erdenweibes ist.) Bertalda aber, die jetzt von ihrer Jagdgesellschaft begleitet, auftritt, hat den herrlichen Ritter Hugo nicht vergessen, den sie im Uebermut auf Abenteuer, wohl gar in den Tod geschickt hat. Wer aber beschreibt ihr Entsetzen, als Hugo jetzt mit seiner Gattin sich ihr vorstellt? Mühsam faßt sie sich, befiehlt den Beginn des Festes, kann sich aber nicht versagen, Undine wegen ihrer geringen Abkunft zu höhnen. Furchtbar rächt sich Kühleborn für die seinem Kinde angegebene Schmach. Als Neapels Abgesandter enthüllt er in einem höhniſchen Liede der stolzen Bertalda niedere Herkunft. Eine Fischerdirne ist sie, jenes Paares, das Undine auferzogen, verschwundenen Kind! Eine Urkunde, die jetzt verlesen wird, bestätigt des seltsamen Fremden

Angaben. Gebrochen ist Bertalda, aber doch zu hochmütig, ihre herbeitretenden Eltern zu begrüßen. Als aber ihre Mannen auf den kühnen Fremden eindringen, ersteigt er den Brunnen, der den Garten schmückt: „Weicht von mir, denn Kühleborn, der Fürst der Fluten, spricht zu euch!“ Alle stehen gebannt, Kühleborn aber verschwindet in den Wassern.

(3. Akt.) Der Vorhang hebt sich wieder, wir sehen einen Platz mit einem See zu Füßen der Burg Ringstetten. Zu ihrem Unheil hat Undine die gedemüthigte Bertalda zu sich auf ihr Schloß genommen. Die Falsche lohnt ihr diese Güte schlecht. Sie versteht es, Hugos Sinne zu umstricken, der Undine, das Wasserweib, von sich stößt, um Bertalda zu freien. Ohnmächtig liegt Undine an des Sees Ufer, aus dem Kühleborn steigt, sein Kind von den falschen Menschen wieder fortzuholen. Rache aber treffe die Frevler.

(4. Akt.) Im Burghof vertreiben sich Zeit und Hans bei einem guten Trunk die Zeit. Im Schlosse droben aber ist Hugos Hochzeit mit Bertalda. Die stolze Herrin ist nicht beliebt, wehmütig denken alle der lieblichen Undine. Da horch, wieder das unheimliche Brodeln im Brunnen. Wie wäre es, wenn sie den schweren Stein, der ihn deckt, wegrückten. Es geht so seltsam leicht, — Undine, von weißem Gewande umwallt, steigt hervor. — Das Bild wandelt sich in den festlichen Prunksaal. Bei der lustigen Hochzeit ist einer nur traurig, Hugo, den reuige Sehnsucht nach seiner Undine verzehrt. Es schlägt zwölf, die Lichter erlöschen, in der eintretenden Undine Arme stürzt sich Hugo. Und das Schloß bricht zusammen, die Fluten verschlingen es. Hugo nur hat des Wasserfürsten Zorn, auf Undinens Fürbitte hin verschont; in der Wassertiefe sehen wir beide als glückliches Paar.

In der Aufführung dieser Oper ist Magdeburg der Hansastadt Hamburg, für die sie bestimmt war, zuvorgekommen. Am 21. April

1845 wurde sie dort, vier Tage später unter des Komponisten Leitung in Hamburg gegeben.

In der Umgestaltung der Handlung ist Vorzings Eigentum die Hinzufügung der beiden köstlichen Gestalten des Knappen und des Kellermeisters. Leider wird die Oper meistens mit starken Kürzungen gegeben, wodurch das Gefüge der Handlung, bei deren Dramatisierung Vorzing nicht durchweg (besonders nicht im 2. Akt) glücklich war, noch undeutlicher wird.

Von den zahlreichen Werken anderer Komponisten, die den gleichen Stoff behandeln, sei nur E. T. A. Hoffmanns „Undine“ genannt, die 1821 in Berlin mit großem, nach Karl Maria von Weber's Urteil wohlverdientem Erfolge gegeben wurde. Nach der 21. Aufführung brannte das Schauspielhaus mit sämtlichen Dekorationen ab. Zu weiteren Aufführungen im Opernhause versagte Hoffmann die Genehmigung aus Furcht, die Räume desselben möchten zu groß sein. Später ist das Werk leider niemals aufgeführt worden.

5. Der Waffenschmied von Worms.

Komische Oper in 3 Akten. Text nach einem Lustspiel von
F. W. Ziegler und Albert Vorzing.

Personen: Hans Stadinger, Waffenschmied und Tierarzt (Baß) — Marie, seine Tochter (Sopran) — Graf von Liebenau (Bariton) — Georg, sein Knappe (Tenor) — Adelhof, Ritter aus Schwaben (Baß) — Irmentraut, Maries Erzieherin (Alt) — Brenner, Gastwirt (Tenor).

(1. Akt.) Hans Stadinger, ein weitberühmter Waffenschmied und nebenbei Tierarzt in Worms mag die Ritter gar nicht leiden. Ist ihm doch sein Weib einst mit einem solchen durchgegangen. Darum trägt er jetzt auch seinem Gesellen Georg auf, das Haus ja vor dem Grafen von Liebenau zu hüten, dem seine Tochter Marie sichtlich wohl gefallen hat. Der Meister selbst verläßt nämlich das Haus, da der „Tierarzt“ gebraucht wird, zugleich um noch einige Vorbereitungen für sein morgiges 25jähriges Meisterjubiläum zu treffen. Cuter

Stadinger, du wirst gehörig geprellt! Dein Geselle Georg ist ja niemand anders, als der Knappe des Grafen von Liebenau, der selber als Konrad in deinem Dienste steht. Konrad erklärt Georg, daß Marie, deren Liebe er sicher zu sein glaubt, sein Weib werden müsse. Nur will er sich vorher überzeugen, daß Marie durch äußeren Glanz sich nicht blenden läßt. Zu dem Zwecke will er sie als Graf Liebenau zum Weibe bitten. Aber Marie besteht die Probe.

(2. Akt.) Spielt in Stadingers Wohnung, wo wir einer innigen Liebeszene Konrads und Maries bewohnen. Der letzteren Erzieherin, *Irmentraut*, die die beiden überrascht hat, bekommt als Schweigegeld auch ein Küsschen ab, worüber der hinzugekommene Georg Lärm schlägt, der auch Stadinger herbeiruft. Letzterer braust nicht wenig auf, wird aber in seinen Poltereien durch den schwäbischen Ritter von *Adelhof* gestört, der schon Tags zuvor ihn sprechen wollte. Er ist von *Fräulein von Katzenstein*, des Grafen Braut, abgeschickt, die dahinter gekommen ist, daß ihr Bräutigam des Waffenschmieds Tochter liebt, und in Verkleidung sie zu gewinnen sucht. Marie muß deshalb möglichst rasch verheiratet werden. Ritter *Adelhof* trägt also Stadinger auf, Marie mit seinem Gesellen Konrad zu vermählen. Doch Stadinger will diesen nicht und giebt Konrad für morgen den Laufpaß, den Ritter aber weist er zur Türe hinaus. Dagegen möchte er gern den Georg zum Schwiegersohn, der aber will nicht, auch nicht, als Ritter *Adelhof* jetzt wieder eintritt mit der Weisung, Georg und Marie müßten ein Paar werden. — Die nächsten Scenen spielen in Stadingers *Weinberg*. Wieder ist der närrische Ritter *Adelhof* da, der beständig irre geführt wird, aus der Hochzeit Georgs mit Marie dürfe nichts werden. Da stürzt *Irmentraut* herbei, Marie sei von einer großen Schar überfallen und entführt worden. Doch schon wird die Entführte von Konrad, der sie gerettet

hat, herbeigeführt. Dem Alten wird die Geschichte zu toll. Entweder sie heiratet Georg, oder sie geht ins Kloster. Von dieser Heirat aber wollen beide nichts wissen.

(3. Akt.) Wir sind wieder in Stadingers Wohnstube. Die letzte Entführungsgeschichte bedarf in Stadingers Augen denn doch noch sehr der Aufklärung, und so hat er alle Nachbarn herbeigerufen. Aber wieder kommt Ritter Adelhof, der das ganze Spiel jetzt durchschaut und alles verraten würde, wenn ihn Konrad nicht noch im letzten Augenblick gewänne. Aber Stadinger will nun einmal von Konrad nichts wissen. Da gilt es denn, das letzte Mittel zu versuchen. Es wird gemeldet, daß der Graf mit vielen Mannen gegen Stadt und Haus heranziehe. Und jetzt befiehlt der Magistrat im öffentlichen Interesse der Stadt dem Meister, seine Tochter zu verheiraten, der nun doch, wohl oder übel Konrad zum Schwiegersohn nehmen muß. Nach einer Verwandlung sehen wir den Platz vor Stadingers Haus. Nun, das glaubt der alte Troßkopf wenigstens erreicht zu haben, daß kein Ritter seine Marie bekommt. Da, sieht er recht, der da aus der Kirche mit seiner Marie kommt, ist es nicht Graf Liebenau, der zugleich Konrad ist? Was bleibt ihm nun noch übrig, als den Liebenden seinen Segen zu geben.

Den äußeren Gang des Stückes hat Vorzing mit geringfügigen Aenderungen dem vieraktigen Lustspiel „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person“ des Wiener Schauspielers Ziegler entnommen. Dagegen hat er die Rohheit des Vorbildes beseitigt, ohne deshalb die komische Wirksamkeit zu vermindern. Sehr glücklich ist die Textgestaltung im einzelnen. Manche Worte sind sprichwörtlich geworden: „Das kommt davon, wenn man auf Reisen geht“, „Auch ich war ein Jüngling mit lockigem Haar“, „Das war eine köstliche Zeit“ u. a. m.

F. Kauer, der schon im „Donauweibchen“ denselben Stoff behandelt hatte, wie Vorzing in der „Undine“, hatte auch einen „Waffenschmied“ bereits 1790 in Wien auf die Bühne gebracht. Auch Vorzings Oper ist zuerst in Wien, am 30. Mai 1846 aufgeführt worden.

Maillart.

Louis, genannt *Nimé Maillart*, wurde am 24. März 1817 in Montpellier geboren und erhielt seine musikalische Ausbildung von 1833 ab am Pariser Konservatorium, wo er Schüler *Halévy's* war. 1844 gewann er sich den „Römerpreis“. Von seinen späteren Werken, sechs Opern, hatte die erste „*Gastibelza*“ (1847) viel Erfolg. Nachhaltig wirkten aber nur „*Les dragons de Villars*“ (1856), die als „*Glöckchen des Eremiten*“ auch die deutsche Bühne dauernd eroberten. Maillart starb am 26. Mai 1871 in Moulins, wohin er sich vor den anrückenden Deutschen aus Paris geflüchtet hatte.

Das Glöckchen des Eremiten.

Romische Oper in 3 Akten. Text von *Loctroy* und *Cormon*.

Personen: *Thibaut*, ein reicher Pächter (Tenor) — *Georgette*, seine Frau (Sopran) — *Bélamy*, Dragonerunteroffizier (Bariton) — *Sylvain*, *Thibaut's* Knecht (Tenor) — *Rose Friquet*, eine arme Bäuerin (Sopran) — ein Flüchtling (Baß).

(1. Akt.) Die Bauern des französischen Gebirgsdorfes werden plötzlich durch des Pächters *Thibaut* Mitteilung, daß die gefürchteten *Villars'schen* Dragoner anrücken, in großen Schrecken versetzt. Vor allem heißt es die Weiber in Sicherheit bringen. Die übrigen gehen ins Pfarrhaus, *Thibaut* bringt seine *Georgette* im Stall unter. Ein Trupp Dragoner, geführt vom Unteroffizier *Bélamy*, kommt herbei. Der Pächter em-

pfängt ihn so unfreundlich als möglich. Weiber? — sind keine da. Wein? — giebt's nicht. Als Bélamy ins Haus gegangen ist, sich etwas auszuruhen, bezieht Thibaut seinem Knecht Sylvain ein Maultier zu jatteln. Der aber hat beide im Gebirge verloren. Wie das möglich gewesen braucht er nicht aufzuklären, denn eben bringt Rose Friquet die Tiere herbei. Die Rose ist ein äußerlich ganz verwahrlostes, armes Mädchen, der zwar niemand etwas Böses nachjagen kann, die aber doch von all den reichen Bauern verpottet wird. Sie rächt sich dafür durch allerlei bösen Schabernack. Dennoch hat sie ein gutes Herz. So weiß sie sehr genau, daß Sylvain ein Geheimniß hegt, aber sie verrät es nicht. Dagegen zeigt sie Bélamy, wo er Wein und Weib finden kann. Nun ist der Dragoner frohen Muts. Für sich holt er Frau Georgette, seine Soldaten wissen die andern Weiber zu finden. Georgette erzählt zwar eine Geschichte, daß ein schon vor 200 Jahren verstorbener Eremit droben in der Waldkapelle läutet, wenn sich eine Frau im Dorfe auch nur die kleinste Untreue zu schulden kommen läßt. Sie aber ist auf Breden des schmucken Dragoners durchaus nicht abgeneigt, der Sache einmal auf den Grund zu gehen, und verabredet mit ihm für den Abend ein Stelldichein droben bei der Kapelle.

(2. Akt.) Die Dragoner sind ins Dorf gekommen, um die flüchtigen Hugenotten — wir sind im Jahre 1704 — aufzufangen. Sylvain will die Gelegenheit, daß die Dragoner unten im Dorfe beim Tanze sind, benutzen, seine Glaubensgenossen über die Grenze zu führen. Er kommt deshalb zur Waldkapelle, in deren Nähe sich die Flüchtlinge verborgen halten. Da kommt Rose zu ihm; sie weiß, was er will. Alle Wege sind bewacht, nur einer nicht, den will sie die Flüchtlinge führen. In schlichter Weise gestehen sich die beiden ihre Liebe. Dann geht Sylvain fort, die Flüchtlinge zu holen. Rose aber hat alle Mühe, den Pächter Thibaut, der seine Frau mit

dem Dragoner hat wegschleichen sehen, wieder fortzubringen, da kommen auch schon Georgette und Bélamy. Rose verbirgt sich im Kirchlein, und als sie das Paar zum zweitenmale durch ihr Läuten stört, läuft Georgette davon. Thibaut kommt zurück, läßt sich aber von dem Dragoner beruhigen. — Rose wird endlich müde und schläft ein. So sieht sie nicht den Dragoner zurückkommen, der nun aus seinem Versteck das Nahen der Flüchtlinge beobachtet. Er eilt ins Dorf, seine Leute zu holen.

(3. Akt.) Die große Neuigkeit fürs Dorf am nächsten Morgen ist, daß Sylvain Rose heute heiraten will. Da giebt Thibaut seinem Knechte zu verstehen, daß die Flüchtlinge kaum gerettet werden dürften, da Rose sie verraten, um so den ausgesetzten Preis zu gewinnen. Derartig deutet sich Thibaut die gestrige Anwesenheit des Dragoners droben bei der Einsiedelei. Um Georgette zu schonen, widerspricht der Dragoner dem nicht. So verstimmt denn Sylvain in höchster Wut die im Hochzeitskleid herankommende Rose, die, als Sylvain sie sogar schlagen will, zu ihrer Verteidigung Georgette ein Papier giebt: „Vier Uhr morgens — savoyische Grenze — wir sind gerettet“. Jetzt kehrt Bélamy wütend zurück, er hat die Hugenotten vergeblich verfolgt, dafür soll Sylvain als ihr Wegweiser erschossen werden. Da aber nimmt Georgette den Dragoner beiseite. Wenn er etwas verrät, wird sie dem Offizier kund tun, wie Bélamy seinen Dienst versah. So hat denn der Unteroffizier „n i c h t s“ zu melden, alles endet in Freude.

Erste Aufführung 1856 in Paris.

Marschner.

Heinrich August Marschner, der deutschen einer unter allen Musikern, wurde am 16. August 1796 zu Zittau in Sachsen geboren. Erst als Student der Rechte in Leipzig wendete er sich der Musik zu, in der Schicht sein Hauptlehrer war. Der Magnat Thaddäus von Amadée wurde sein Gönner, der ihn 1816 nach Wien führte, und ihm schon 1817 eine Musiklehrerstelle in Preßburg verschaffte. Schon hier bewährte sich Marschner als ausgezeichnete Opernkomponist. Seinen „Heinrich IV. und Ubigné“ brachte Karl Maria von Weber 1820 in Dresden zur Aufführung, was Marschner veranlaßte, 1822 selbst nach der sächsischen Residenz überzusiedeln. Hier verschaffte ihm Weber 1824 eine Anstellung als Musikdirektor an der Oper. Als aber Marschner 1826, nach Webers Tode, dessen Nachfolgerschaft nicht erhielt, ging er nach Leipzig, wo er als gefeierter Theaterkapellmeister seinen Ruhm durch die Opern „Der Vampyr“ (1828) und „Der Tempel und die Jüdin“ (1829) durch ganz Deutschland verbreitete. Schon 1831 erhielt er einen Ruf als Hofkapellmeister nach Hannover, wo er während 28 Jahren mit Eifer seinem Amt oblag und sich der Gunst des Publikums dauernd erfreute, als der des Hofes, die er durch seinen Freimut und seine scharfe Zunge in den Revolutionsjahren verwirkte. Doch beließ man ihn in seiner Stellung; 1859 wurde er mit dem Titel „Generalmusikdirektor“ pensioniert, am 14. Dezember 1861 starb er. Zu Beginn seiner Wirksamkeit in Hannover schrieb er sein bedeutendstes Werk „Hans Heiling“ (1833), das einen ganz außerordentlichen Erfolg errang. Dagegen haben sich seine acht andern Opern nicht zu halten vermocht. Marschner zeigt in erhöhtem Maße gegenüber Weber die echt deutsche Mischung von Volkstümlichkeit und tief-sinniger Phantastik, die insbesondere den Hans Heiling zu einer

Perle der Opernlitteratur macht. Betrachtet man dann die innere Verwandtschaft des Hans Heiling mit Richard Wagners „Fliegendem Holländer“, so ist damit der Gesamtgang der Entwicklung der deutschen Oper gekennzeichnet: Marschner als Brücke von Weber zu Wagner.

Hans Heiling.

Romantische Oper in 3 Akten nebst einem Vorspiel.
Text von Phil. Ed. Deubrient.

Personen: Die Königin der Erdgeister (Sopran) — Hans Heiling, ihr Sohn (Bariton) — Anna, seine Braut (Sopran) — Gertrud, ihre Mutter (Alt) — Konrad, Leibschütz (Tenor) — Stephan (Baß) und Nikolaus (Tenor), Bauern.

(Vorspiel.) Das Vorspiel führt uns tief unter der Erde Hans Heilings, des Fürsten der Erdgeister, Abschied von seiner Mutter vor. Er entsagt seiner Herrschaft, kann er doch sonst nicht Menschenliebe genießen. Und er liebt mit aller Inbrunst ein Erdmädchen, Anna heißt sie. Vergeblich warnt die Mutter, vergeblich die Geister. Heiling ist entschlossen. So soll er wenigstens das magische Buch mitnehmen, das ihm die Herrschaft über die Geister sichert. Er geht. Zurück kommt er nur: „Wenn mein Kranz erbleicht, wenn das Herz mir bricht, dann vielleicht — das, Mutter, wünsche nicht“. Doch sie, die weiß, daß ein solcher Bund nie zum Guten ausschlägt, ist entschlossen, mit allen Mitteln des Sohnes Rückkehr zu betreiben.

(1. Akt.) In die Gelehrtenstube, die wir beim Aufgang des Vorhangs sehen, tritt Heiling aus einem unterirdischen Gang, den er nun für immer schließt;

das Zauberbuch legt er beiseite. Da hört er draußen auch schon seiner Anna Stimme, die ihn mit ihrer Mutter besucht. Frohes Wiedersehen der beiden. Während Heiling ein Geschenk für die Geliebte holt, kommt diese an das Zauberbuch, dessen Blätter sich von selbst drehen. Furchtbar braust Heiling auf. Dann aber läßt er sich beruhigen, und schließlich vermag ihn sogar seine Braut zu überreden, das schreckliche Buch zu verbrennen. Nun hat er ihr alles geopfert. Schließlich verspricht er ihr, am Nachmittag mit ihr zum Volksfest zu gehen. — (Verwandlung.) Hier wird flott getanzt, nur Heiling will nichts davon wissen und verbietet auch seiner Braut das Vergnügen. Da bittet der Leibschütz Konrad Anna um einen Tanz und — trotz Heilings Gegenwehr — geht sie mit ihm. Heiling aber fühlt, daß er sich in Anna getäuscht hat.

(2. Akt.) Anna hat sich in den tiefen Wald verirrt. Ihr Herz ist in bangem Zwiespalt. Sie ist ein einfach Kind, kein Weib für den finstern Heiling; ja Konrad, der wäre für sie . . . Da plötzlich tauchen um sie herum Erdgeister aus der Erde, und auch die Königin erscheint. Sie offenbart der entsetzten Jungfrau, daß Heiling der König der Erdgeister ist. Unter furchtbaren Drohungen verlangt sie von dem Mädchen, daß es von Heiling lasse. — Die Dhnmächtige findet Konrad. Anna sagt ihm kein Wort von dem Geschehenen, zu heller Glut aber lodert die Liebe in den jungen Herzen auf. (Verwandlung.) Konrad begleitet die Geliebte heim in Mutter Gertruds Stube, in die nun auch Heiling tritt. Er macht Anna Vorwürfe, will aber verzeihen und bietet seiner Braut einen köstlichen Schmuck. Sie aber will nichts mehr von ihm wissen, flieht in Konrads Arme. „Wenn du mich liebst, so schütze mich vor ihm. Er ist ein Erdgeist!“ Heiling bricht zusammen, dann aber rafft er sich auf und seinen Dolch in Konrads Rücken stoßend, eilt er hohnlachend davon.

(3. Akt.) Heiling kehrt zu seinen Geistern zurück, die ihm höhniſch den Gehorſam kündigen und ihm ſagen, daß Konrad nicht tot ſei, vielmehr heute mit Anna Hochzeit mache. Daß bricht ihn völlig, nur der Rache will er noch leben. So haben ihn die Erdgeiſter gewollt, ſicher wird ihn nun nicht mehr nach Menſchenliebe gelüſten, und freiwillig bieten ſie ihm wieder die Herrſchaft an. — (Verwandlung.) Droben iſt indeß frohe Hochzeit gefeiert worden. In luſtigem Spiele iſt man eben dabei angelangt, dem Hochzeitſpaar die Augen zu verbinden, ſie ſollen ſich haſchen. Plötzlich ergreifen alle Mädchen die Flucht. Von banger Ahnung ergriffen, reiſt Anna das Tuch ab, vor ihr ſteht — Heiling. Die Männer ſtürzen herbei, ſchon holt Heiling aus, alle zu vernichten, da erſcheint ſeine Mutter und mahnt ihn der Rache zu vergeſſen. Und er? — Sein Wort von einſt iſt wahr geworden, der Kranz erbleicht, das Herz gebrochen, ſo kehrt er denn zurück. Den Menſchen läßt er ihr Glück, die in einer gewiſſen Anteilnahme ihm ihr „Fahr wohl“ nachrufen.

Zwiſchen dem Vorſpiel und dem erſten Akt ſteht die Ouver-
türe. Für die Aufführung wäre anzuraten, die Ouver-
türe zu Anfang zu ſpielen und das Vorſpiel als 1. Akt, die ganze
Oper alſo in 4 Akten, zu geben, denn die „Handlung“ des
jetzigen 1. Aktes ſchließt unmittelbar an die des Vorſpiels an.

Erſte Aufführung am 24. Mai 1833 in Berlin. Der Stoff
entſtammt einer Sage aus dem Erzgebirge.

Mascagni.

Pietro Mascagni ist am 7. Dezember 1863 zu Livorno geboren. Auf dem Mailänder Konservatorium ausgebildet, fristete er ein bescheidenes Dasein als Kapellmeister kleinerer Truppen, bis er bei einer, vom Verleger Sonzogno für einaktige Opern ausgeschrieben, Konkurrenz mit seiner „Cavalleria rusticana“ siegte. Die erste Aufführung, am 17. Mai 1890 in Rom, brachte einen großartigen Erfolg, der sich in fast beispielloser Weise aller Orten wiederholte. Noch heute ist die „Cavalleria“ die mit am meisten gegebene Oper. Ein vorzügliches Textbuch, dessen wildem Ungeßüm die Musik sich anschließt, eine außerordentlich geschickte Vermischung melodiosen Wohllauts mit oft genug brutaler Draufloszüngerei im Verein mit der „realistisch-naturalistischen“ Ausdrucksweise, die dem Zeitgeschmack entgegenkam, erklären den ungeheuern Erfolg dieses Werkes. Das Mascagnifieber war allerdings nur ein hitziges Fieber, das bei den Besonnenen bald schwand, und angesichts der folgenden Werke des Komponisten bald einer gründlichen Enttäuschung Platz machte. „Freund Fritz“ (Rom und Berlin 1891), „Die Kanakau“ (1892), „Ratcliff“ (1894) und „Fritz“ (1898) bewegen sich in absteigender Linie, die „Maschere“ (1900) vermochten selbst in Italien nicht durchzubringen.

Cavalleria rusticana. Sizilianische Bauernehre.

Oper in 1 Aufzug. Text nach dem gleichnamigen Volksstück von G. Verga von G. Targioni-Tozzetti und G. Menasci.

Personen: Santuzza, eine junge Bäuerin (Sopran) — Turiddu, ein junger Bauer (Tenor) — Lucia, seine Mutter (Alt) — Alfio, ein Fuhrmann (Bariton) — Lola, sein Weib (Mezzosopran).

Osterfest ist heute. Aber in Santuzza's Herz ist keine Osterfreude. Sie hat sich Turiddu hingegeben, er aber hat sie um Lola verlassen, eine alte Liebe, die ihn aber schönede vergessen, als er in den Krieg zog. — Jetzt hintergeht sie ihren Gatten, den Fuhrmann Alfio. Vergeblich beschwört Santuzza den Geliebten, Lola hat ihn in ihrem Netze, ja sie höhnt noch das arme Mädchen, das in seinem tiefen Schmerz Alfio die Untreue seines Weibes verrät. Er wird sie rächen. Nach der Kirche kehren alle bei Turiddu ein, heute schenkt er unentgeltlich einen Trunk. Alfio verschmäht ihn, ein Sprung, er hat Turiddu ins Ohr gebissen: die Herausforderung zum Zweikampf. In Turiddu erwacht furchtbare Reue und Sorge um Santuzza. Sie befiehlt er seiner Mutter an, von der er ergreifenden Abschied nimmt. Dann eilt er davon. „Turiddu ist tot“, lautet die entsetzte Kunde; die „Ehre“ ist gewahrt.

Erste Aufführung in Rom am 17. Mai 1890.

M é h u l.

Etienne M i c h a e l M é h u l wurde am 22. Juni 1763 in dem Ardennenstädtchen Givet geboren. Bereits als zehnjähriger Junge vermochte er den Organistendienst in der Franziskanerkirche seiner Vaterstadt zu versehen. Am meisten förderte ihn ein Deutscher, Wilhelm Hauser, der im Kloster zu Givet Organist war. Méhul wurde sein Stellvertreter, ging aber 1778 nach Paris, wo er sich rasch bekannt machte. Er hat zahlreiche Opern und Ballets geschrieben. Erhalten hat sich auf der Bühne nur die 1807 zuerst gegebene biblische Oper „Joseph in Aegypten, die anfangs nur wenig Erfolg hatte. Am 18. Oktober 1817 ist Méhul in Paris, wo er seit 1794 eine Inspektorstelle am Konservatorium bekleidete, gestorben.

Joseph in Aegypten.

Musikalisches Drama in 3 Akten. Text von Alex. Dubal.

Personen: Jakob (Baß) — Joseph, unter dem Namen
 Kleophas, Statthalter von Aegypten (Tenor) — Simeon
 (Bariton) — Benjamin (Sopran). Die anderen Brüder.
 Utopal, Josephs Vertrauter (Baß).

(1. Akt.) Kleophas, den Statthalter von Aegypten, drückt bei aller Herrlichkeit seines Lebens die Sehnsucht nach seiner Heimat. Ein dunkles Geschick hat ihn hierher geführt. „Er war Jüngling noch an Jahren“, da haben ihn seine Brüder als Sklaven nach Aegypten verkauft, wo er, der jüdische Joseph, zur höchsten Macht stieg. Aber kein Rachegefühl lastet auf ihm. Lange schon erweist er seinen Landsleuten, die unter der furchtbaren Not leiden, Wohlthaten. Wieder werden Juden hereingeführt. Joseph erkennt in ihnen seine Brüder, denen der erblindete Vater folgen wird. Mühsam nur verbirgt er seine Rührung und läßt für die Bittenden sorgen.

(2. Akt.) Vor Aufgang der Sonne schon hat Joseph das Zeltlager verlassen, so viele Gedanken stürmten auf ihn ein. Aber auch ein anderer konnte nicht ruhen, Simeon, Josephs Bruder, der die Hauptschuld an der Schandthat hatte. Reuevoll kündigt Simeon dem in der Dunkelheit Unbekannten sein Geschick. Und Joseph zieht weiter, gelangt an seines Vaters Zelt, vor dem der kleine Benjamin in einem Liede der Sehnsucht nach dem toten Bruder Ausdruck giebt. Voll tiefer Rührung erblickt Joseph seinen alten Vater. Als er aber jetzt zum Triumphzug abgerufen wird, müssen Jakob und Benjamin an seiner Seite Platz nehmen, auf daß das Volk sehe, daß er Tugend und Unschuld schützt.

(3. Akt.) Josephs Begünstigung der Ausländer — speißt er doch heute mit Jakob und seinen Söhnen — hat einen Aufstand bei den Aegyptern erregt. Joseph eilt

zum König, wo es ihm leicht ist, sich zu rechtfertigen. Wie er in seinen Palast zurückkommt, findet er den alten Jakob in heiligem Zorne gegen seine Söhne eifernd. Hat ihm doch eben Simeon seine That gestanden. Da giebt Joseph sich zu erkennen, alle preisen Gott und seine unerforschlichen Wege.

Erste Aufführung in Paris am 17. Februar 1807.

Meyerbeer.

G i a c o m o M e y e r b e e r hieß mit seinem eigentlichen Namen Jakob Liebmann Beer und wurde, ein Bruder Michael Beer's, zu Berlin am 5. September 1791 geboren. Der Sohn einer reichen Bankierfamilie, selber noch Erbe eines reichen Verwandten, dessen Namen Meyer er dem väterlichen beifügte, genoss er die gediegenste musikalische Ausbildung durch die berühmtesten Lehrer seiner Zeit. Unter anderen unterrichtete ihn C l e m e n t i im Klavierspiel, A b t V o g l e r in der Komposition. Bei letzterem war Karl Maria v. W e b e r sein Mitschüler. Die immerhin ansehnlichen Erfolge, die er mit seinen ersten Werken, insbesondere mit der Oper „A b i m e l e k“ (1813) fand, genügten seinem Ehrgeiz nicht. So warf er sich wieder aufs Klavierspiel, womit er reiche Anerkennung fand. Auf den Rat Salieris wandte er sich 1815 nach Italien, wo er seine Gelehrsamkeit durch italienischen Melodienreiz genießbarer machte. Er schrieb hier nun von 1818 ab mehrere Opern, die wie echte Italiener anmuten, außerhalb Italiens aber auch nicht recht gefallen wollten. Eine Zusammenkunft mit Weber (1824), der ihn darüber zur Rede stellte, daß er „Italiener“ geworden, scheint auf ihn großen Einfluß ausgeübt zu haben. Hinzu traten mannigfache Lebensschicksale, sein Vater starb, in junger Ehe verlor er zwei Kinder, — so daß er während sechs Jahren keine Opern schrieb. 1826 war er nach P a r i s übergesiedelt, und hier wandelte er sich zu jener

eigenartigen Mischerscheinung um, als die er in der Musikgeschichte feststeht: ein Deutscher in der Harmonik, Italiener in der Melodik, Franzose im Rhythmus. Zum Teil erklärt das seine einzigartigen, internationalen Erfolge, die 1831 mit „Robert dem Teufel“ anheben. 1836 folgten „Die Hugenotten“, die 1842 in Berlin dem Komponisten die Stelle als königlicher Generalmusikdirektor eintrugen. Für Berlin, wohin er nun übersiedelte, schrieb er „Das Feldlager in Schlesien“ (1844), dessen Musik zum großen Teil im „Nordstern“ (1854) wieder verwertet wurde. 1849 kam in Paris „Der Prophet“ heraus, die erste Aufführung der „Afrikanerin“, an der er seit 1838 gearbeitet hatte, erlebte er nicht mehr. Am 2. Mai 1864 starb er während der Vorbereitungen zur Pariser Erstaufführung, die dann aufs folgende Jahr verschoben wurde.

Meyerbeer ist einer der begabtesten Musiker gewesen, die wir kennen; mit dieser natürlichen Anlage verband er ein seltenes Wissen, eine außerordentliche Beherrschung aller Formen, sicheren Blick für alles Bühnenmäßige. Ihm fehlte nur eins: die Achtung vor der Heiligkeit seiner Kunst. Der Effekt war ihm alles, ihm opferte er die künstlerische Wahrhaftigkeit, die edle Schönheit. So hat er allerdings riesige Erfolge errungen, sie halten aber nicht stand, — sein Stern ist schon jetzt sehr erblichen.

1. Robert der Teufel.

Oper in 5 Akten. Text von E. Scribe und Delavigne.

Personen: Isabella, Prinzessin von Sizilien (Sopran)
 — Robert, verbannter Herzog von der Normandie (Tenor)
 — Bertram, sein Freund (Baß) — Raïmbaut, ein Bauer aus der Normandie (Tenor) — Alice, ein Bauernmädchen aus der Normandie (Sopran).

Zur Normannenzeit in Sizilien im 13. Jahrh.

(1. Akt.) In einer offenen Landschaft, in deren Hintergrund wir Palermo sehen, liegt das Zeltlager der Ritter, die zum bevorstehenden Turnier gekommen. Alle staunen über die Pracht und das Gefolge eines unbekanntes Ritters, der in Begleitung des finstern Bertram ge-

kommen ist. Ein Pilger schreitet den Weg heran, er muß den Rittern ein Lied singen. Es handelt von Robert, des Teufels Sohn, der „einst die Normandie beherrschte“, dem alles Böse nachgesagt wird. Wütend giebt sich der unbekannte Ritter als Robert zu erkennen. Der Pilger wäre verloren, wenn er sich nicht als normannischen Bauer Raimbaut auswies, der mit seiner Braut hierher gekommen, um eine wichtige Botschaft zu überbringen. Sie gilt Robert, die Ueberbringerin ist Alice, seine Milchschwester, die ihm einen Brief von seiner jüngst verstorbenen Mutter bringen will. Doch soll er den Brief erst lesen, wenn er dessen würdig geworden. Robert fällt der Verzicht nicht schwer, denn ihn erfüllt ganz die Liebe zur Prinzessin Isabella von Sizilien. Alice will ihr einen Brief von Robert überbringen. Da stört der düstere Bertram, vor dem Alice sofort einen unheimlichen Schauer empfindet, das Beisammensein. Höhnisch verlockt er Robert zum Würfelspiel. Robert verliert alles, selbst Waffen und Rosse, und ist nun ganz von Bertram abhängig.

(2. Akt.) Wir sehen den prunkvollen Palast der Prinzessin Isabella. Auch sie liebt nur Robert. Er aber hat sein Wort gebrochen, hat sie gemieden, nun soll sie die Gattin des Prinzen von Granada werden. Ihre Zweifel an Roberts Liebe werden gebannt durch den Brief, den Alice ihr überbringt. Nun empfängt sie auch Robert, den sie mit Waffen ausrüstet, auf daß er für sie beim Turnier kämpfe und siege. Bertram aber lockt den Ritter durch allerlei Blendwerk in den Wald, dort seinen Gegner zu suchen. So versäumt Robert das Turnier und muß abermals wortbrüchig erscheinen.

(3. Akt.) In einer wilden Felsengegend treffen Raimbaut und Bertram aufeinander. Der junge Bauer will hier auf seine Braut warten. Da aber verlockt ihn Bertram durch die Vorspiegelung eines glänzenden Daseins, nur böser Lust zu leben. Hoffnungstrunken eilt der Bauer

davon, Bertram aber triumphiert in wilder Freude, daß er wieder eine Seele gewonnen. Und jetzt erfahren wir schauernd, daß Bertram niemand anders ist, als der Teufel, Robert aber ist sein Sohn. Und mit Alice, die auf der Felsenhöhe erscheint, ihren Bräutigam zu suchen, sehen wir, wie der Unheimliche in einen Feuer-schlund niedersteigt, wie ihm dort die Dämonen künden, daß Robert auf ewig seiner Macht entgehen werde, wenn er ihn nicht noch am heutigen Tage ganz gewinnt. Bertram ist entschlossen, alles zu versuchen. Oben trifft er Alice, die er durch seine furchtbare Drohung, daß sie und alle, die sie liebt, sterben müssen, wenn sie ein Wort von dem verrät, was sie soeben gesehen, dahin bringt, den hinzukommenden Robert ungewarnt zu lassen. Diesen umstrickt Bertram so sehr, daß er sich sogar entschließt, gegen den Himmel zu freveln, und einen Wunderzweig vom Grab der heiligen Rosalie zu brechen, der ihm die Gunst Isabellas verschaffen soll.

Nach einer Verwandlung sehen wir, wie Robert, der vor dem Frevel zurückschreckt, durch die Lockungen teuflischer Geister in blendender Weiber Gestalten dazu geführt wird, den Zweig zu brechen.

(4. Akt.) In Isabellas Palast sehen wir jetzt Robert. Sein Wunderzweig versenkt alles in Schlaf. Ein Vorhang schließt den Hintergrund ab, Robert ist mit Isabella allein und weckt sie auf. Sie erkennt des Geliebten Macht, die ihr Angst einflößt, und bittet den Himmel, Robert zu retten. Dann beschwört sie ihn von dem bösen Zauber zu lassen. Sobald aber Robert den Zweig wegwirft, erwachen die Ritter und dringen auf ihn ein. Ist er doch verfehmt, weil er dem Turnier ferngeblieben. Er scheint trotz tapferster Gegenwehr verloren, da tritt Bertram an seine Seite, und alle beben zurück.

(5. Akt.) Robert eilt mit Bertram in die Vorhalle der Kathedrale. Hier ist ein Asyl, hier ist er vor den Verfolgern sicher. Er hat ja nicht einmal mehr ein

Schwert. Bertram will natürlich von dem heiligen Orte nichts wissen. Er setzt alles daran, Robert fortzubringen und ihn zu überreden, sich durch Unterschrift eines Scheines ganz in seine Macht zu geben. Ja er bekennt ihm sogar, daß er sein Vater ist. Schon ist Robert zu allem bereit, da ertönen fromme Kirchengesänge und erfüllen seinen Sinn. Bertrams Angst wächst, bald ist es Mitternacht. Wieder bringt er in den Sohn, den er fast zu schändlicher Lust überredet hat, als Alice herbeieilt, jubelnd das Wunder verkündend, daß der Prinz von Granada die Kirchenschwelle nicht zu überschreiten vermochte. Isabella aber kniee am Altare und harre — Roberts. Und dazu noch der Brief der toten Mutter, der Robert vor seinem falschen Begleiter warnt, der einst ihr Verderben gewesen. Bertrams Macht ist gebrochen, die Mitternachtsstunde schlägt, für immer ist Robert ihm entronnen. Ein Schlußbild zeigt uns in der Kathedrale die glückliche Vereinigung Roberts mit Isabella, Alice mit Raimbaut.

Erste Aufführung am 21. November 1831 in Paris.

1864 wurde eine italienische Oper von Cordiati und Denina aufgeführt, die denselben Inhalt hat. Der geschichtliche Robert der Teufel oder minder schrecklich „der Prachtige“ war Herzog von der Normandie von 1028—1035. Er starb auf der Rückreise von einer Wallfahrt nach dem heiligen Lande in Nikäa. Sein sagenumwobenes Leben schildert das Volksbuch „La vie du terrible Robert le diable, lequel fut après l'homme de dieu (Lyon 1496). Auch Raupach hat ihn zum Helden eines Dramas gemacht.

2. Die Hugenotten.

Große Oper in 5 Akten. Text von E. Scribe und E. Deschamps.

Personen: Margarete von Valois (Sopran) — St. Bris, kathol. Edelmann (Baß) — Valentine, seine Tochter (Sopran) — Raoul de Rangis, hugenottischer

Edelmann (Tenor) — Marcel, sein Diener (Baß) — Urbain, Page (Sopran) — Graf Nevers (Bariton) — Bois-Rosé, ein protestantischer Soldat (Tenor).

Eines der traurigsten Geschehnisse der französischen Geschichte, die furchtbare Bartholomäusnacht, bildet den Hintergrund dieser Oper, die wenige Tage vor dem 23./24. August 1572 einsetzt.

(1. Akt.) Der katholische Graf Nevers hat Freunde geladen, unter ihnen auch den hugenottischen Edelmann Raoul de Rangis, der in diesem Augenblick, gefolgt von seinem alten Diener Marcel, eintritt. Ein frohes Gelage beginnt, bei dem jeder sein Liebchen im Liede nennen soll. Raoul ist der erste an der Reihe. Der Name der Schönen, die er liebt, ist ihm unbekannt; er hat sie vor den Belästigungen einer Studentenschar geschützt, sie ist ihm huldreich entgegengekommen, und er lebt der schönsten Hoffnung. Marcel, der „ungeschliff'ne Diamant“, ist ein fanatischer Hugenotte, der eigentlich in diese Zeit des Friedens nicht hineinpaßt. Vom Verweilen seines Herrn unter diesen Katholiken fürchtet er nur Unheil und singt deshalb das Lutherlied „Eine feste Burg“. Die Edelleute nehmen das dem alten Kämpfen nicht übel, ebensowenig das Hugenottenlied „Die Klöster brennt alle ab“, sind doch erst zwei Jahre seit dem letzten Religionskriege verfloßen. — Da erhält Nevers die Meldung, daß eine Dame ihn zu sprechen wünscht, er geht hinaus, seine Gäste schauen durch ein Fenster der Begegnung zu. Und, wer beschreibt Raouls Schmerz, als er in der Dame seine Unbekannte erkennt, die er nun für ein unbeständiges Weib halten muß. Als Nevers zurückkehrt, verlassen die Freunde das Zimmer, so daß keiner sein Bekenntnis hört, daß es sich bei dieser Begegnung nicht um ein süßes Stelldichlein gehandelt hat, daß ihn vielmehr seine Braut gebeten, von der beabsichtigten Vermählung mit ihr abzusehen. Wieder ist

die Gesellschaft vereint, zu der ein Page tritt. Er hat einen Brief für Raoul, der ihn zu einem Stellbichen mit einer holden, edlen Dame ruft. Mit verbundenen Augen wird er in einem Wagen hingebacht werden. Raoul ist in der richtigen Stimmung und folgt dem Wagen.

(2. Akt.) In den Gärten von Chenonceau empfängt die Königin Margarete von Valois Valentine, die Tochter des Grafen von St. Bris, die ihr mitteilt, daß Nevers rasch bereit war, ihrer Hand zu entsagen. Die Königin hat einen andern Bund für Valentine in Aussicht. Alle entfernen sich, Margarete allein empfängt Raoul, der hereingeführt wird. Liebevoll huldigt er der Schönheit der ihm Unbekannten, die er erst als Königin erkennt, als die Edeln des Landes nahen, ihr zu huldigen. Da kündigt sie Raoul ihren Plan an. Um endgültigen Frieden zwischen den beiden Bekenntnissen zu stiften, will sie den Hugenotten Raoul mit des Katholiken St. Bris Tochter Valentine vermählen. Alle schwören, dann Frieden zu halten. Da wird die Braut hereingeführt, Raoul erkennt in ihr seine Unbekannte, die er, da er nicht weiß, daß auf ihre Bitten die Königin das alles gethan hat, nach dem, was er heute früh gesehen hat, für eine flatterhafte Unbeständige hält. So weist er denn ihre Hand zurück. Schon ziehen alle ihre Schwerter, den Verwegenen zu strafen, den nur die Königin vor dem sichern Tode schützt.

(3. Akt.) Der dritte Akt zeigt uns, daß die Erregung im Volke noch eine sehr heftige ist. Der Funke glimmt unter der Asche, es wird nur des geringsten Anlasses bedürfen, ihn zur Flamme emporlohen zu lassen. Zwar gerät das Volk diesmal auf dem Platz vor der Kathedrale noch nicht in offenen Kampf, aber, wer weiß, ob es nicht das nächstemal der Fall sein wird. — Aus der Kirche treten jetzt Nevers, St. Bris und ein dritter katholischer Edelmann M a u r e v e r t. Eben ist die Trau-

ung Valentines mit Nevers vollzogen worden. St. Bris aber denkt nur an Rache für die Schmach, die ihm Raoul angetan hat. In diesem Augenblick erscheint Marcel, der ihm eine briefliche Forderung Raouls überbringt. Maurevert erbietet sich, sie auszufechten, damit Nevers und St. Bris beim Hochzeitsfest nicht gestört werden. Er will Raoul in eine Falle locken, denn er wird mit einer großen Schar erscheinen, die den Hugenotten dann aus dem Wege räumen soll. Die drei entfernen sich, aus der Kirche aber tritt Valentine, die den ganzen Anschlag gehört hat und nicht weiß, wie sie Raoul, den allein sie ja liebt, retten soll. Endlich findet sie Marcel, dem sie anbefiehlt, daß sein Herr nur in starker Bedeckung kommen soll. So treffen am Abend die beiden Haufen aufeinander, und es käme zu heftigem Kampf, träte nicht die Königin dazwischen. Jetzt erfährt Raoul zu seinem entsetzlichen Schmerze, wie er selbst die Hand der Geliebten verschmäh't hat. Für heute ist wieder Friede.

(4. Akt.) Raoul muß Gewißheit haben und so sucht er die Geliebte im Hause ihres Gatten Nevers auf. Sie kann ihn gerade noch im Nebenzimmer verbergen, als Nevers, St. Bris und andere Ritter erscheinen zur Verschwörung gegen die Hugenotten, die noch in dieser Nacht ermordet werden sollen. Einzig Nevers weigert sich, dem schändlichen Komplott beizutreten. Den andern aber segnen Priester die Schwerter, als ginge es zu heiligem Werke. Als alle weg sind, will Raoul fort, die Brüder zu retten, doch Valentine vertritt ihm den Weg, er geht ja nur in den sichern Tod. Als aber jetzt die Glocken zum Sturme läuten, blutiger Flammenschein durchs Fenster leuchtet, da vermag ihn nichts mehr zu halten.

(5. Akt.) Blutüberströmt stürzt Raoul in den Ballsaal des Hotel de Nesle, wo die vornehmen Hugenotten versammelt sind und ruft sie zum Kampfe; schon sei

Coligny gefallen, schonungslos wüthe der Feinde Haß. — Nach einer Verwandlung sehen wir eine protestantische Kirche mit Kirchhof; hier Raoul und Marcel. Valentine eilt heran, sie will den Geliebten retten, er soll ihren Glauben annehmen. Nevers ist einen edlen Tod gestorben, sie ist frei, frei für Raoul. Doch er, den Glauben opfern, nein. So will sie mit ihm als Hugenottin sterben. Marcel segnet den Bund. Und schon stürmen die Mörder herbei und ein Hingschlachten beginnt unter denen, die in der Kirche Schutz gesucht. — Ein anderer Platz vor Paris. Schwer verwundet wird Raoul von Marcel und Valentine hereingeführt. St. Bris naht mit einer Schar. Wer da? „Hugenott“, ruft Raoul mit letzter Kraft. Die Schüsse krachen, alle drei sinken tot zu Boden. St. Bris erkennt zu spät, daß er der Mörder seiner eigenen Tochter geworden.

Erstaufführung in Paris am 21. Februar 1836.

Nach der Geschichte knüpft die Ermordung der Hugenotten in der Bartholomäusnacht an die Hochzeit Margaretes von Valois mit Heinrich von Navarra (Bluthochzeit), der selbst sich durch den vorläufigen Uebertritt zum Katholizismus rettete. Der vierte Religionskrieg war die Folge. Anstifter der Schandtat waren Heinrich von Guise und die schreckliche Katharina von Medici.

3. Der Prophet.

Große Oper in 5 Akten. Text von Eugen Scribe.

Personen: Johann von Leiden (Tenor) — Fides, seine Mutter (Alt) — Bertha, seine Braut (Sopran) — Jonasz, Matthiesen und Zacharias, Wiedertäufer (Tenor und Bass) — Graf Dberthall (Bariton).

(1. Akt.) Zu Füßen der Burg Dberthall bei Dortrecht in Holland spielt der erste Akt. Landleute und Mühlknappen sind versammelt, zu ihnen treten Bertha

und Fides. Die letztere überbringt Bertha den Verlobungsring ihres Sohnes Johann, der sie morgen schon heimführen will. Graf Oberthal, als Gutsherr, muß aber erst die Erlaubnis dazu geben. Sie zu erhalten sind die Frauen hier. Da kommen die Männer heran, die das Volk durch ihre lateinischen Predigten zum Aufstand reizen wollen. Drei Wiedertäufer sind es, Jonas, Matthiesen und Zacharias, der Graf aber, der mit Freunden und Bewaffneten aus dem Schloß tritt, macht der Geschichte rasch ein Ende, zumal als er in Jonas seinen einstigen Schaffner erkennt, der jetzt der Strafe für seine Betrügereien nicht entgehen wird. Andererseits verweigert er Bertha, die im Verein mit Fides ihre Bitte vorträgt, höhnisch die Erlaubnis zur Ehe. So viel Schönheit darf den „Herren“ nicht verloren gehen. Bei dem darüber empörten Volke finden die Wiedertäufer, die wieder predigend erscheinen, jetzt einen günstigeren Boden für ihre Lehren.

(2. Akt.) In Johanns Wirtsstube zu Leiden finden wir die drei Wiedertäufer neben einer Schar tanzender Bauern wieder. Voller Sehnsucht denkt Johann des morgigen Tages, der ihn mit seiner Braut verbinden soll. Gerne möchte er allein sein. Aber die drei Wiedertäufer lassen ihn nicht. Er hat eine große Aehnlichkeit mit dem Bilde des Königs David im Dom zu Münster, das kann ihren Plänen dienlich sein. Sie suchen ihm also als Deutung eines Traumes einzureden, daß er zu einem Thron berufen sei. Johann weist ihre Lockungen zurück, „keins von allen Erdenreichen“ kann ihm schöner sein, als das bescheidenste Dasein an seiner Bertha Seite. Da stürzt diese herein. Sie ist den Nachstellungen Oberthals mühsam entflohen, der aber jetzt schamlos von Johann selbst sein Opfer verlangt. Wenn er die verborgene Bertha nicht ausliefert, muß seine Mutter Fides sterben. In schwerem Herzenskampfe siegte die Liebe zur Mutter; Bertha wird abgeführt, bei Jo-

hann aber finden die wiederkehrenden Wiedertäufer jetzt das rechte Gehör. Volle Rache soll er an seinen Feinden nehmen können, dafür aber muß er allem Irdischen, auch der Mutter und dem Vaterlande für immer entsagen.

(3. Akt.) Im Winterlager der Wiedertäufer vor Münster. Johann gilt hier als „Prophet“. Aber er ist tief unglücklich. Ihn widern alle diese Greuel an, all das Volk, das sich zum theil aus niederster Begierde um ihn geschart hat, und das er nur selten durch die Gewalt seiner Rede zur Größe aufrichten kann. — In drei Bildern entwickelt sich dieser Aufzug. Das erste zeigt uns das aus Fanatismus und Sinnlichkeit gemischte Denken der Wiedertäufer; im zweiten tritt Johann selbst auf. Graf Oberthal, dessen Vater Befehlshaber von Münster ist, hat sich als Vermummter ins Lager der Wiedertäufer geschlichen, um so in die Stadt zu kommen, da seine Burg von den Wiedertäufern gestürmt und verbrannt worden ist. Er wird aber in seiner Vermummung erkannt und soll zum Tode verurteilt werden. Da genügt sein Wort, daß in Münster Bertha sei, die er um Verzeihung anflehen wolle, Johann zu bestimmen, ihn frei ziehen zu lassen. Die Empörung seiner Leute, die durch eine Niederlage, welche die Belagerten ihnen bei einem Ausfall beigebracht haben, fast zum Aufruhr gesteigert wird, versteht Johann dann wieder durch seine Beredsamkeit in „heilige“ Begeisterung umzuwandeln.

(4. Akt.) Münster ist in der Wiedertäufer Besitz, Johann sein Herrscher. Die Bewegung hat ihn fortgerissen, der schlichte Wirt von Leiden ist tyrannischer König, der aus Machtgier sich als Sohn des Höchsten ausgiebt. In Münster treffen Fides und Bertha zusammen. Sie wännen Johann tot, getötet von des Propheten Hand, den Mutter und Braut verfluchen. — Da, zum Krönungszuge spricht ein Mann, der sich als Sohn Gottes bezeichnet. Die arme Bettlerin an der

Kirchenpforte, Fides ist es, fährt beim Klange dieser Stimme auf: das ist ja ihr Sohn. Johann sieht seine Macht auf dem Spiele; das Weib ist wahnsinnig! Und, auf die Liebe seiner Mutter bauend, weiß er das Ereignis zur Erhöhung seines Ansehens zu benutzen. Er führt eine Beschwörungsscene auf, seine Leute müssen ihn mit Schwertern und Dolchen bedrohen, falls er sie betrogen, und jetzt in der höchsten Not, bekennt Fides, um das, wie sie glaubt, wirklich bedrohte Leben ihres Sohnes zu retten, daß er nicht ihr Sohn sei.

(5. Akt.) Von Anfang an sind wir das Gefühl des Mißtrauens gegen die drei Wiedertäufer Jonas, Mathiesen und Zacharias nicht los geworden. Und jetzt zeigt es sich, daß ihre Gesinnung nie eine lautere gewesen, daß sie Johann nur als das Werkzeug benutzt haben, um selber zu Macht zu gelangen. Der Kaiser rückt mit großer Macht heran und hat den dreien Gnade versprochen, wenn sie ihm den Propheten ausliefern. Sie sind dazu gern bereit. An seinem Krönungstage soll er verdorben werden. Fides ist in den Palast geführt worden, hier trifft sie mit dem Sohn zusammen, dem sie das Frevelhafte seines Beginns in eindringlichen Worten vorhält. Lange fleht Johann vergeblich um Verzeihung, bis sie in der Erkenntnis, daß er tatsächlich nur von Liebe und Rache für Bertha getrieben worden ist, ihm verzeiht, wenn er zu ihr zurückkehren will. Das verspricht er auch aus voller Reue. Da schleicht Bertha herein, die dem Propheten, den sie für des Geliebten Mörder hält, den Tod geschworen hat. Hier in diesem Gewölbe ist Pulver aufgehäuft. Da, Welch ein Glück, erkennt sie den Geliebten. Ihre Freude aber währt nicht lang, denn eben kommt zu Johann ein Hauptmann mit der Meldung, daß die Belagerer durch Verrat ins Schloß gedrungen sind. Nun muß sie erkennen, daß der Geliebte kein anderer ist, als der entsetzliche Prophet. Mit einem Fluch auf ihn, stößt sie den

Doch sich ins Herz. — Zur Umkehr ist keine Zeit mehr, aber Rache will er noch nehmen an allen, die Schuld an seinem Unglücke sind. — Die Bühne zeigt zum Schluß ein wildes Bacchanal im Prunksaal des Schlosses. Johann ist der lustigste von allen. Aber er hat zwei ihm treu ergebene Hauptleute gewonnen, in dem Augenblicke, wo alle seine offenen und versteckten Feinde im Schlosse sind, die eisernen Gitter zu schließen. Schon dringen Oberthal und seine Genossen von der einen, die falschen Wiedertäufer von der anderen Seite ein, da dringt Dualm durch den Fußboden, Feuer züngelt auf, und während Fides in der allgemeinen Verwirrung zu ihrem Sohne, der das Feuer gelegt hat, eilt, um mit ihm zu sterben, haben die Flammen das Pulvermagazin erreicht, ein furchtbarer Krach, — alles stürzt in Rauch und Lohe zusammen.

Die erste Aufführung des Propheten fand in Paris am 16. April 1849 statt, und hatte trotz Revolution und Cholera einen gewaltigen Erfolg.

Mit den geschichtlichen Ereignissen, die den wirkungsvollen Hintergrund des Werkes abgeben, geht Scribe mit der ihm eigenen Gewissenlosigkeit, einzig auf Effekt bedacht, um. Der geschichtliche Jan von Leyden, eigentlich *Jan Beuelszoon* war 1509 geboren. Ursprünglich Schneider, später Kaufmann und Schankwirt in Leyden, ging er 1534 als Apostel der schwärmerischen Lehre der Wiedertäufer nach Münster. Dort gewann er die Gunst des Volkes in dem Maße, daß er mit seinem Anhange schließlich die öffentliche Gewalt ganz an sich zu reißen vermochte; er ließ sich zum König des neuen Reiches Zion krönen, worauf die Stadt ein Schauplatz der wildesten Ausschweifungen und zugleich grausamster Willkür wurde. Nach der am 24. Juni 1535 erfolgten Einnahme der Stadt wurde Jan durch den Bischof am 21. Januar 1536 nebst seinem steten Begleiter Knipperdolling, der als Scharfrichter Jans einer der Frauen desselben das Haupt abgeschlagen hatte, auf qualvolle Weise hingerichtet.

4. Die Afrikanerin.

Oper in 5 Akten. Text von E. Scribe.

Personen: Don Pedro, Rat des Königs von Portugal (Baß) — Don Diego, Admiral (Baß) — Inez, seine Tochter (Sopran) — Vasco da Gama, Offizier (Tenor) — Don Alvar (Tenor) — Großinquisitor (Baß) — Nelusco (Bariton) — Selica (Sopran) — ein Oberpriester der Brahmanen (Baß).

Die Handlung spielt am Ende des 15. Jahrhunderts, zur Zeit der kühnen Entdeckungsfahrten des portugiesischen Volkes.

(1. Akt.) Die letzte Fahrt hat Bartholomäus Diaz unternommen; unter seinen Offizieren war Vasco da Gama, der Bräutigam von Inez, der Tochter des Admirals Diego. Wer beschreibt Inez Schmerz, als sie jetzt von ihrem Vater erfährt, daß der Geliebte gestorben ist. Nun soll sie auf des Königs und ihres Vaters Wunsch Don Pedro, dem Vorsitzenden im königlichen Räte, ihre Hand reichen. Inez verläßt den Saal, da jetzt der große Rat darin seine Tagung abhält. Der König wünscht, daß Diaz Hilfe gebracht werde, aber das Ratsmitglied Don Alvar teilt mit, daß dieser mit allen seinen Mannen zu Grunde gegangen und nur ein Offizier entkommen sei. Dieser wird hereingeführt, es ist — Vasco da Gama, den alle tot gewähnt. Und er überbringt einen neuen Plan, wie der große Seeweg zu finden sei. Als Beweise, daß er die Wahrheit spricht, wird ein Sklavenpaar Nelusco und Selica hereingebracht. In Vascos Abwesenheit wird über seine Vorschläge beraten. Don Pedro, der Inez für sich gewinnen will, eignet sich eine Zeichnung aus Vascos Papiere an, und es gelingt ihm den Rat zu überzeugen, daß das alles nur leere Hirngespinnste seien. Vasco ergrimmt über die Abweisung so sehr,

daß er sich zu Beleidigungen des Rates hinreißen läßt, wofür ihn Pedro, der die Gelegenheit, ihn aus dem Wege zu bringen, gern ergreift, in den Kerker werfen läßt.

(2. Akt.) Im Kerker sehen wir den schlummernden Vasco; Selica hält an seinem Lager die Wache. Sie, die in ihrer Heimat Königin ist, liebt den Portugiesen, dessen Geständnis seiner Liebe zu Inez ihr das Herz zu brechen droht. Ihre Liebe aber ist größer, als die Eifersucht, und so schützt sie den schlafenden Vasco vor Meluscos Doldr, so giebt sie ihm die wichtigsten Aufschlüsse über die Fahrt, die zur Entdeckung des gesuchten Landes führen soll. Da treten Inez, Pedro und Gefolge in den Kerker ein. Vasco ist frei. Inez hat ihm die Freiheit verschafft, indem sie selbst sich geopfert und Pedro ihre Hand gereicht hat. So muß denn Vasco in Ruhmes-taten Entgelt für die verlorene Liebe suchen. Aber was muß er hören? Don Pedro ist zum Führer des neuen Geschwaders ernannt. Er hat sich Melusco als Steuermann gesichert, und Vasco ahnt wohl, daß es seine eigenen Pläne sind, die der Falsche benutzt.

(3. Akt.) Auf Pedros Schiff spielt der dritte Akt. Pedro ist blind und taub für alles. Vergeblich weist Alvar darauf hin, daß Melusco offenbar ein Verräter sei, der auch das Admiralschiff noch zu Grunde richten wolle, nachdem er bereits zwei Schiffe der Vernichtung entgegengeführt habe, — Melusco behält zu seiner ingrimmigen Freude das Steuer. Da zeigt sich in der Ferne ein portugiesisches Schiff. Es ist das Vascos de Gamas, der auf eigene Faust die Fahrt unternommen hat, jetzt aber in einem Boote herbeieilt, seinen Feind Pedro zu warnen; sieht er doch, daß das Schiff gerade auf die Gefahr lossteuert. Pedro aber höhnt den Warner, er komme nur zu Inez und läßt den Ergrimnten in den untersten Schiffsraum schleppen. Da bricht auch schon der Sturm los; Melusco erreicht sein Ziel: das Schiff wird auf die Klippen getrieben,

die Wilden überfallen es und machen alle nieder, bis das Erscheinen Selicas, der Königin, ihrem Thun Einhalt gebietet.

(4. Akt.) Bei dem Blutbade ist Vasco verschont geblieben, da er in seinem Kerker vergessen blieb. Er kommt jetzt einhergeeilt, voller Verwunderung über das herrliche Land. Doch schon eilen die Eingeborenen herbei, er wäre verloren, träte nicht Selica hervor, die um ihn zu retten, behauptet, Vasco sei ihr Gemahl. Der Bund wird nach indischem Ritus gefeiert. Vasco, durch die Treue Selicas gerührt, ist schon entschlossen, den Schein zur Wahrheit werden zu lassen, da hört er die Stimme — seiner Ines. Nun hält ihn nichts mehr.

(5. Akt.) Sie wären beide verloren, wenn nicht Selica alle Beleidigung in ihrer Liebe zu Vasco vergäße. So aber will sie nur den Geliebten glücklich wissen. Er soll es mit Ines werden. Und sie vermag den sie liebenden Melusco, daß er das Paar auf ein Schiff bringt, das alsbald absegelt. Er selbst soll sich den Lohn bei ihr holen, droben beim Manzanillobaum. — Selica hat diesen Platz nicht nur gewählt, weil sie von ihm aus das Schiff sehen kann, das den Geliebten von ihr trägt, sondern auch weil der Duft seiner Blüten tödtlich ist. Ohne den Fremdling kann sie nicht leben. Liebend sucht und findet ihre treue Seele den Tod.

Erste Aufführung in Paris am 28. April 1865.

Mozart.

Wenn wir den Namen Mozart hören, ist es als vernähmen wir die Worte Liebe und Schönheit. Staunend stehen wir vor diesem Wunder der Schöpfung! Als Kind leistete er, was ein Jüngling nur mühsam erreicht, als Knabe schlug er Männer aus dem Felde, und als er den frühen Tod eines Fünfunddreißigers starb, hatte er auf allen Gebieten der Musik so Großes geleistet, daß sein Name überall einen Fortschritt, vielfach den Gipfel bedeutet.

Am 27. Januar 1756 wurde Wolfgang Amadeus geboren, im Vierjährigen offenbarte sich bereits das gottgeschenkte Genie; der Sechsjährige entzückte durch sein Spiel die verwöhntesten Ohren, der Siebenjährige verblüffte alle Welt durch seine Kompositionen, mit elf Jahren schrieb er seine erste Oper „*La finta semplice*“, mit zwölfen das niedliche Liederspiel „*Bastien und Bastienne*“, das uns heute noch entzückt, der dreizehnjährige Knabe riß das Land der Musik zur Bewunderung hin. Wie eine Offenbarung wirkten in Italien das Wissen und Können, das himmlische Hinauszingen des kleinen „*Cavaliere*“ Mozart. Für das Jahr 1770 hatte Mailand bei dem jungen Maestro eine Oper bestellt. „*Mitridate, re di Ponto*“ hatte einen großartigen Erfolg. Und im nächsten Jahre mußte des berühmten *Hasse* Festoper „*Ruggiero*“ vor Mozarts dramatischer Serenade „*Ascanio in Alba*“ zurückstehen. Leider starb jetzt Mozarts Brotherr, der Salzburger Erzbischof, und der Nachfolger Hieronymus von Colloredo war nicht nur im allgemeinen kein Freund der Musik, sondern überdies dem jungen Mozart persönlich nicht gut gesinnt. Das unerquickliche Verhältnis wurde erst 1781 gelöst. Sechs Jahre früher hatte er in München mit seiner „*Finta giardiniera*“ einen außerordentlichen Erfolg gehabt, dem der des „*re pastore*“ in

Salzburg gleichkam. Inzwischen hatte auch die Liebe in des Jünglings Herz Eingang gefunden; die Sängerin Aloisia Weber hatte sie ihm eingefloßt. Mühsam nur riß sich Mozart los. Dieses Erlebnis, die schweren Enttäuschungen, die er auf der Suche nach einer Stellung erfuhr, haben dann so tief auf seine junge Seele eingewirkt, daß er nun zu jenem Verkünder innigsten und stärksten Empfindens reifte, als den wir ihn bewundern und lieben. Die 1781 in München aufgeführte Oper „*Idomeneo*“ giebt von dieser Vertiefung, dieser Vermenschlichung einer bislang fast unpersönlichen Kunst die erste Kunde. „*Idomeneus*“ leitet über zu jenen abgeklärten Werken der reinsten Kunst, denen keine Zeit etwas anhaben kann, die ewig schön sind, weil sie ewig der wahrste und reinste Ausdruck menschlichen Empfindens sein werden.

Und diese herrlichen Werke schuf der Künstler in stetem Kampf mit Neid und Kabale, in stetem Ringen ums dürftige tägliche Brot. Er hatte noch 1781, im gleichen Jahre, in dem er nach Wien gezogen, Konstanze Weber, die Schwester jener Aloisia, als Gattin heimgeführt. Sie war ihm stets in treuer Liebe zugetan, aber als Haushälterin nicht hervorragend. Und Mozart erhielt erst 1789 eine feste Stelle als kaiserlicher Kammerkomponist mit ganzen 800 Gulden Gehalt. Die einzige Gelegenheit, in bessere Verhältnisse zu kommen, das Angebot der Hofkapellmeisterstelle mit 3000 Thalern Gehalt durch Friedrich Wilhelm II. von Preußen, ließ ihn sein österreichischer Patriotismus, die Liebe zu seinem Kaiser nicht annehmen. Der Lohn, den der Künstler dafür erhielt, war nicht groß.

Seine junge Liebe sang er in der, im Auftrag des Kaisers geschriebenen, Oper „*Die Entführung aus dem Serail*“, deren Aufführung erst durch den besonderen Befehl des Kaisers ermöglicht wurde (1782). „*Die Hochzeit des Figaro*“ (1786) wäre in Wien beinahe durchgefallen, weil die gegen Mozart verschworenen italienischen Sänger absichtlich schlecht sangen; um so größer war der Erfolg in Prag. Deshalb schrieb Mozart sein nächstes Werk, den „*Don Juan*“ für diese Stadt, wo er am 29. Oktober 1787 einen einzigartigen Erfolg errang. 1789 fand die Reise nach Berlin statt, auf der das erwähnte Angebot der Kapellmeisterstelle fiel. Kaiser Josef dankte die Unhänglichkeit seines Musikus mit dem Auftrag, eine neue Oper zu schreiben: „*Così fan tutte*“ (1790),

in der der Künstler auf den besonderen, italienischen Geschmack des Auftraggebers nach Möglichkeit Rücksicht nahm. Noch folgten „Laclemenza di Tito“ zur Krönungsfeier Leopolds II. für Prag, und jenes Werk, das aus dem harmlosen Puppenspiel zur tiefsinnigen Märchendichtung wurde, „Die Zauberflöte“ für Wien. Wenige Wochen später, am 5. Dezember 1791, schloß der Meister die lieben Augen für immer. Die Götter fordern ihre Lieblinge früh, allzufrüh von der Erde zurück, unbekümmert um den Dank derer, die sie erquidten.

1. Bastien und Bastienne.

Singspiel in 1 Akt. Text von A. Schachtner, erneuert von
Max Kalbed.

Personen: Bastien (Tenor) — Bastienne (Sopran)
— Colas (Baß).

Ja, so einen Hexenmeister, wie Colas giebt es kaum wieder. Der weiß immer einen Rat. Bastienne kommt auch zu ihm, Hilfe zu suchen. Ihr Bastien ist ihr untreu geworden und läuft der flatterhaften Phyllis nach. Das ist ja nun ein sehr einfacher Fall, zu dessen Lösung der alte Colas keinen Zauber bedarf. Ein kleines altes Mitteldchen genügt. Bastienne muß so tun, als liebe sie Damon. Uebrigens ist die Sache noch gar nicht so weit. Bastien kommt in Sicht; Bastienne hat noch gerade Zeit, in Colas Hütte sich zu verbergen. Er sucht die Geliebte. Geschwindigkeit ist keine Hexerei, aber der Bursche glaubt doch an solche, als jetzt plötzlich sein Mädchen vor ihm steht. Und ein bißchen Schimpfen, etwas Schmälen, und das Ende von allem ist doch immer die Liebe.

Erste Aufführung 1768 in einem Privatkreise zu Wien. Das Singspiel wurde in letzter Zeit von Max Kalbed neu bearbeitet und wird in dieser Gestalt viel gegeben. Der Text ist eine Bearbeitung eines französischen Vaudevilles von Madame Favart.

2. Idomeneus.

Große heroische Oper in 3 Akten. Text von Abbate G. Varesco.

Personen: Idomeneus, König von Kreta (Tenor) — Idamantes, sein Sohn (Alt) — Elektra, Agamemnon's Tochter (Sopran) — Hlia, Tochter des Priamus, jetzt als Gefangene auf Kreta (Sopran) — Urbaces, Freund des Idomeneus (Bariton) — der Oberpriester des Neptun (Baß).

(1. Akt.) Der trojanische Krieg ist zu Ende. Wohl sind die zahlreichen Wunden, die er geschlagen, noch nicht verharst, aber was kümmert sich die Liebe der Jugend um die Kämpfe der Alten. Auch Hlia, Priamus' schöne Tochter, empfindet nicht mehr, daß sie als Sklavin in des Idomeneus, des Königs von Kreta, Palaste lebt, liebt sie doch des Königs Sohn, Idamantes, der auch ihr in Liebe zugetan ist. Heute, wo der Vater zurückkehrt, wird er den Gefangenen die Freiheit schenken, trotz des Einspruchs, den Elektra, Agamemnon's Tochter, die den Königssohn ebenfalls liebt, dagegen erhebt. Aber da bringt Urbaces die Schreckenskunde, daß des Idomeneus Schiff in der Nähe der Heimatküste gestrandet ist. (Verwandlung.) Idomeneus hat in der höchsten Not gelobt, für seine Rettung den ersten Menschen, dem er begegnen würde, Poseidon zu opfern. Und, o wehe, dieser erste Mensch ist des Königs eigener Sohn, — Idamantes.

(2. Akt.) Nur seinem Freunde Urbaces hat der König sein unseliges Gelübde kundgetan. Beide beschließen, daß Idamantes mit Elektra das Land verlasse, Agamemnon's Tochter den Thron der Väter wiederzugewinnen. Vielleicht daß der Gott auf dem Opfer nicht beharrt. (Verwandlung.) Aber als das Schiff den Hafen verlassen will, erhebt sich ein furchtbarer Sturm, und ein mächtiges Ungeheuer entsteigt dem Meere, — schrecklich ist des Gottes Zorn.

(3. Akt.) Der Abschiedsschmerz, als Idamantes von Glia scheidet, das Ungetüm zu bekämpfen, wird zum Verräter der Liebe der beiden. Idomeneus ist dieser Liebe wohlgesinnt, aber das Volk verlangt vom Könige Rat und Hilfe gegen das Ungeheuer und Poseidons Zorn. Und so muß Idomeneus sein Gelübde bekennen, kundtun das Geschick, das seines Sohnes harret. Der Jammer des Volkes wächst, als jetzt der Jüngling naht. Er hat das Ungeheuer erlegt und zieht im Triumph zum Tempel Poseidons. Da erfährt er das Entsetzliche. Er ist bereit das Unabänderliche zu erdulden, schon zückt Idomeneus den Stahl, da dringt Glia vor: sie will das Opfer sein. Aber die Größe dieser Liebe besiegt des Gottes Zorn, der durch den Mund seines Bildnisses verkündet, Idomeneus solle dem Thron entsagen, Idamantes mit Glia ihn besteigen zu Kretas und seines Volkes Wohl.

Die erste Aufführung fand zu München am 29. Januar 1781 statt. Der gleiche Stoff war schon 1712 von Campra (gedichtet von Danchet) komponiert worden. Seltsamerweise wagten sich auch nach Mozart noch mehrere Komponisten, selbstverständlich Italiener, mit Idomeneusoperen hervor, natürlich ohne nachhaltigen Erfolg.

3. Die Entführung aus dem Serail.

Oper in 3 Aufzügen. Text nach Brekner von
Gottlob Stephanie.

Personen: Selim Bassa (Sprechrolle) — Konstanze (Sopran) — Blondchen, ihre Zofe (Sopran) — Belmonte (Tenor) — Pedrillo, dessen Diener, jetzt Aufseher in des Bassa Gärten (Tenor) — Osmin, Aufseher über des Bassa Landhaus (Baß).

(1. Akt.) Ginge es nach Osmin, des Selim Bassa Aufseher, „solche hergelauf'nen Laffen“, solche Christen würden „erst geköpft und dann gehangen“. Da ist dieser

verfluchte Pedrillo, der einen Aufseherposten in des Bassa Gärten bekommen hat! „Gespießt mit heißen Stangen“, soll so ein Kerl werden. Kann man ihm trauen? Ebenfowenig wie dem schmucken Fremden, der sich im Garten zu schaffen macht. Sicher, die Kerle spähen nur nach Weibern. Und, Dsmin wird weich, „wer solch Liebchen hat gefunden“, wie er in Blondchen, der Jose Konstanzenz, zu der der Bassa in Liebe entbrannt ist, mag sich glücklich schätzen, aber seinen Schatz auch hüten. — Vergeblich fleht Selim Bassa um Konstanzenz Gunst. Sie liebt einen andern, Belmonte, dem sie ewige Treue halten wird.

(2. Akt.) Pedrillo ist Belmontes Diener, von diesem ausgeschiedt, die Gelegenheit zur Entführung der Frauen aus dem Serail auszukundschaften. Er selbst will sich dann das schmucke Blondchen sichern.

(3. Akt.) Schon scheint der Plan zu gelingen, da eilt der trunkene Dsmin herbei, schlägt Lärm und nun ist alles verloren. Denn, o wehe, Selim Bassa findet in Belmonte den Sohn seines grimmigsten Feindes. Aber statt eines Todesurteils verkündet er allen die Freiheit. Wahrlich, „wer so viel Huld vergessen kann, den seh man mit Verachtung an“.

Die Erstaufführung von „Belmonte und Constanze“, wie der ursprünglichere Titel lautet, fand am 12. Juli 1782 in dem von Josef II. geschaffenen „Nationaltheater“ zu Wien statt. Brežner hatte den Text für J. André geschrieben, der ihn auch komponierte.

4. Die Hochzeit des Figaro.

Oper in 4 Aufzügen. Text von Lorenzo da Ponte.

Personen: Graf Almaviva (Bariton) — die Gräfin (Sopran) — Figaro, des Grafen Kammerdiener (Baß) — Susanne, seine Braut (Sopran) — Cherubin, Page des

Grafen (Sopran) — Marzelline (Alt) — Bartolo, Arzt (Baß) — Basilio, Musikmeister (Tenor) — Antonio, Gärtner (Baß) — Bärchen, seine Tochter (Sopran).

Vor bemerlung. Zum richtigen Verständnis der Handlung dieser Oper ist der Stoff des anderen „Figaro“, des Rossinischen „Barbier von Sevilla“ (S. 210) zu berücksichtigen. Beide Operntexte sind nach Lustspielen Beaumarchais gearbeitet, deren zweites, Figaros Hochzeit behandelnd, wenige Jahre später spielend gedacht ist, als das erste, in dem Figaro den Vermittler spielt zwischen dem Grafen Almaviva und seiner Geliebten Rosine, des Doktors Bartolo schönem Mündel.

Jetzt ist Rosine die Gattin des Grafen, der ihr die Treue leider nur allzuwenig hält. Figaro und der Musikmeister Basilio, die seiner Zeit Almaviva bei der Rauführung Bartolos behilflich waren, stehen jetzt in des Grafen Diensten. Bartolo, dem wie damals Marzelline den Haushalt besorgt, ist natürlich noch immer Figaros Feind. Die übrigen neuen Personen gehören ebenfalls zum Personal des gräflichen Hauses.

(1. Akt.) Figaro, Graf Almavivas Diener, will heiraten; Susanne, der Gräfin Jose ist die Erforene. Der Graf hat ihnen das Zimmer angewiesen, das wir beim Aufgehen des Vorhangs sehen, weil von ihm aus die Zimmer der Herrschaften leicht zu erreichen sind. Susanne aber macht den Geliebten darauf aufmerksam, daß der wahre Grund für diese Wahl darin beruhe, daß der Graf ihr nachstelle. Figaro aber will dem Gräfslein schon aufspielen, wenn er sich einmal einfallen lassen sollte, „ein Tänzlein zu wagen“. Aber Figaro sitzt in arger Klemme. Er hat einst von Marzelline, des Bartolo Haushälterin, Geld geliehen und ihr die Ehe versprochen für den Fall, daß er ihr das Geld nicht zurückgeben würde. Jetzt kommt sie die Einlösung dieses Versprechens zu fordern. Bartolo hilft ihr dabei, einmal aus Haß gegen Figaro, sodann um so selbst die alte Schachtel loszuwerden, die einst seine Geliebte gewesen und ihm einen Sohn geboren, der aber früh geraubt worden ist. Sie ahnen natürlich nicht, daß Figaro selbst

dieser Sohn ist. Die nächste Scene zeigt uns den Page Cherubin, einen in jeden Rock verliebten Burschen bei Susanne. Sie soll beim Grafen für ihn flehen. Der Graf hat ihm seinen Abschied gegeben, er aber muß in der Nähe der Gräfin bleiben, für die er schwärmt. Da hört man des Grafen Tritt, Cherubin verbirgt sich hinter einem Sessel und vernimmt nun des Grafen Werben bei Susanne. Da kommt auch der Musikmeister Basilio, der Graf entfernt sich nach der Thüre zu. Cherubin schlüpft hinter seinem Sessel hervor und versteckt sich in demselben unter einem Kleide. Der Graf, der das nicht bemerkt hat, geht aber nicht hinaus, sondern versteckt sich jetzt an demselben Platz, an dem eben Cherubin sich verborgen hielt. Da Basilio allerlei bosshafte Bemerkungen über die Liebeleien des Pagen mit Susanne und der Gräfin macht, tritt der Graf voller Eifersucht dazwischen. Erst gestern hat er den Schlingel bei des Gärtners Tochter Bärchen, mit der der Herr Graf auch herumliebelt, erwischt, unter einer Decke verborgen, wie unter diesem Kleide hier. Er hebt das Kleid vom Stuhle auf, zum Vorschein kommt — Cherubin. Auf das Flehen aller verzeiht der Graf dem Page nochmals. Aber im Schloß darf er nicht mehr bleiben. Er erhält eine Offiziersstelle. Schwerlich aber wird er Figaros Rat befolgen und dort „leises Flehen, süßes Wimmern“ vergeschen.

(2. Akt.) Noch immer hat der Graf, dem die Ansprüche Marzellinens sehr gelegen gekommen sind, die Einwilligung zu Figaros Hochzeit nicht gegeben, natürlich nur, weil er Susanne für sich gewinnen will. Bei der Gräfin treffen sich nun Susanne und Figaro. Der Letztere hat einen Plan entworfen, wie dem Grafen das Zugeständnis abzugewinnen wäre. Es gilt ihn seiner eigenen Liebeleien wegen zu beschämen. So hat denn Figaro dem Grafen einen Brief in die Hand spielen lassen, in dem von einem Stelldichein der Gräfin die

Rede ist. Zu gleicher Zeit soll auch Susanne dem Grafen eine Zusammenkunft gewähren, an des Mädchens Stelle aber soll Cherubin in ihren Kleidern mit dem Grafen zusammentreffen, beide von der Gräfin überrascht und der Graf so beschämt werden. Der Page wird nun herbeigebracht, auf daß er die Kleider Susannens probiere. Während des Ankleidens singt er der Gräfin ein schwärmerisches Lied; sie aber sieht sich sein Offizierspatent an, an dem das Siegel vergessen ist. Plötzlich klopft es. Es ist der Graf. Cherubin flieht in der Gräfin Zimmer, Susanne hinter einen Vorhang. Die sichtliche Verlegenheit seiner Gemahlin erweckt die Eifersucht des ihr gegenüber sehr gestrengen Herrn. Da Cherubin das Zimmer von innen verriegelt hat, entfernt sich der Graf mit seiner Gemahlin, Werkzeug zum Aufbrechen der Thüre zu holen. Währenddessen schlüpft der Page hinaus, springt aus dem Fenster in den Garten, an seiner statt tritt dem beschämten Grafen — Susanne aus seiner Gattin Zimmer entgegen. Da kommt der Gärtner Antonio. Ein Mensch ist aus dem Fenster gesprungen und hat dabei einen Blumentopf zerbrochen. Glücklicherweise ist Figaro da, der mit seiner Piffigkeit allen aus der Klemme hilft. Er selbst war bei Susanne, er war es, der aus dem Fenster sprang, er war es auch, der das Brieflein — es ist des Pagen Patent, — verlor, das der Gärtner gefunden. Wie er dazu gekommen? Die Frauen flüstern es ihm zu; das Siegel fehlte. Schon scheint alles in Ordnung, da kommt Marzelline in Begleitung Bartolos, um gegen Figaro Klage wegen eines gebrochenen Eheversprechens zu erheben. Das ist dem Grafen ein erwünschter Vorwand, die Genehmigung zur Hochzeit aufs neue zu versagen.

(3. Akt.) Aber der Herr Graf hat Pech. Bei der Gerichtsscene stellt es sich heraus, daß Figaro Marzellinens und Bartolos natürlicher Sohn ist, überdies zahlt Susanne das Lösegeld. Nun heißt es den ver-

liebten Herrn noch völlig befehren. Dazu haben die Gräfin und Susanne einen Plan entworfen. Susanne soll bei der Hochzeitsfeierlichkeit dem Grafen ein Brieflein zustecken, durch das sie ihn zu einem Stellbuchein einläd. Dort will ihn dann die Gräfin in Susannens Kleidern erwarten. Da Figaro von diesem Plane nichts weiß, gerät nun auch er, als er das Zustecken des Briefchens sieht, in Eifersucht.

(4. Akt.) Der Schlußakt bringt nun nach einer köstlichen Verwechslungsscene im Garten den erwünschten Ausgang. Der Graf, der die verkleidete Susanne für seine Gemahlin hält, wird so gründlich beschämt, daß es eigentlich recht überflüssig ist, daß ihn die andern verliebten Leutchen, die freiwillig und unfreiwillig zu diesem Wirrwarr von Verwechslungen beitragen, um Verzeihung bitten. Er selbst sinkt vor seiner Gattin in die Knie, wir hoffen mit ihr, daß diese Bekehrung eine gründliche sein wird.

Wenn wir diese verliebteste aller Opern hören und in Mozarts liebeseligen Melodien schwelgen, können wir kaum glauben, daß das Werk Beaumarchais, dessen Handlung das Textbuch Lorenzo da Ponte (1743—1838) getreu wiedergiebt, revolutionär gewirkt hat. Allerdings mußten in der Oper alle die politischen Anspielungen wegfallen, mit denen der Franzose sein Lustspiel gepfeffert hatte. Aber allein der Umstand, daß der *Edelmann* gezüchtigt wird, ein *Handwerker* der Held ist, genügte dazu, daß Ludwig XVI. die Aufführung des Stückes verbot. Sie fand dennoch statt. „*Le mariage de Figaro*“ oder „*Une folle journée*“, 1781 geschrieben, wurde 1783 privatim, im folgenden Jahre öffentlich gespielt. Der Erfolg war ein so ungeheurer, daß noch nach Mozart in allen Ländern zahlreiche Opern erschienen, die den gleichen Stoff behandelten. Der deutsche Meister selbst wurde zu dieser Wahl durch eine Oper *Paesello*s (vgl. unter Rossini) veranlaßt, die dieser nach Beaumarchais erstem Lustspiel „*Le barbier de Séville*“ (1775) gearbeitet hatte. Die köstliche Gestalt des Barbiers selbst ist eine freie Erfindung des Franzosen.

Mozarts Oper wurde im Wiener Nationaltheater am 1. Mai 1786 zum erstenmal gegeben und zwar mit größtem Erfolge, trotzdem die Sänger (Italiener) absichtlich so schlecht sangen, daß sie der Kaiser selbst verwarnte. Trotz eines noch größeren Erfolgs bei der 3. und 8. Aufführung, setzten es die Intriguen der Italiener durch, daß nach der 9. Vorstellung das Werk abgesetzt wurde. Den Meister entschädigte dafür der einzigartige Erfolg seines Werkes im Januar 1787 in Prag.

5. Don Juan oder der Feinerne Gast.

Oper in 2 Aufzügen. Text von Lorenzo da Ponte.

Personen: Don Juan (Bariton) — der Komtur (Baß) — Donna Anna, seine Tochter (Sopran) — Don Ottavio, ihr Bräutigam (Tenor) — Donna Elvira (Sopran) — Leporello, Juans Diener* (Baß) — Masetto, ein Bauer (Baß) — Zerline, seine Braut (Sopran).

(1. Akt.) Vor Donna Anna's, des Komturs Tochter, Hause, hält Leporello Wacht. „Keine Ruh bei Tag und Nacht,“ giebt es für den Diener eines Herrn, wie Don Juan. Jetzt hat sich Don Juan, statt ihres Verlobten Ottavio, bei Anna eingeschlichen, die, als sie den Betrug entdeckt, den Verlobten durch den Garten verfolgt. Auf ihren Hilferuf eilt ihr alter Vater herbei, den Don Juan nach kurzem Gefecht niedersticht. Er selbst enteilt mit seinem Diener. An des Vaters Leiche schwören Anna und ihr Bräutigam dem Verwegenen Rache. — Die verwandelte Bühne zeigt uns einen parkartigen Platz, im Hintergrunde Don Juans Landschloß. Eine verschleierte Dame tritt auf, „wo werd' ich ihn entdecken“, klagt sie. Sie sucht den Geliebten. Don Juan ist sofort bereit, ihr zu helfen, da erkennt er in der Entschleierten seine Geliebte Donna Elvira. Nun entflieht er rasch und überläßt Leporello die Tröstung, der sie durch ein „Register“ der Opfer seines Herrn zu erreichen sucht. Die Betrogene schwört ihrem Verführer Rache.

Sie stört ihn bald bei einem neuen Abenteuer, bei dem er *Berline*, ein niedliches Bauernmädchen, ihrem Bräutigam *Masetto* durch sein verführerisches Werben („Reich mir die Hand, mein Leben“) schon beinahe abspenstig gemacht hat. *Elvira*s Dazwischentreten entreißt sie dem Verführer, den jetzt *Oktavio* und *Anna* treffen und um seinen Beistand bei der Entdeckung des Mörders des *Komturs* bitten. Wieder ist es *Elvira*, die hinzukommt und ihn zu entlarven sucht. Gelingt es *Juan* auch für den Augenblick, die beiden von *Elvira*s Unzurechnungsfähigkeit zu überzeugen, so macht doch der Ton seiner Stimme den geweckten Verdacht *Annas* zur Gewißheit: kein anderer, als *Don Juan*, ist der Mörder ihres Vaters. — Inzwischen hat *Juan* seine Laune wieder gefunden. Er muß *Berline* gewinnen und läd den rasch versöhnten *Masetto* mit seiner Braut und den Bauern zu einem Fest ins Schloß. Hier erscheinen auch drei Maskeerte, die an dem Gelage teilnehmen. Während desselben ist *Don Juan* mit *Berline* entwichen; ihr Hilferuf schreckt die Gäste auf, die die Thüre erbrechen, *Berline* befreien und — *Don Juan* zerrt *Leporello* herbei, den er der neuen Schandtath beschuldigt. Aber niemand glaubt ihm, und er wäre verloren, verstünde er es nicht, bei dem allgemeinen Durcheinander zu entweichen.

(2. Akt.) Es ist, als steigerten sich mit der Gefahr *Don Juans* Tollheit, Uebermut und Berwegenheit. Die Herrin *Elvira* hat seine Gunst verloren, dafür stellt er jetzt ihrem Kammermädchen nach. Mit *Leporello* tauscht er die Kleider. *Elvira* umarmt den verkleideten Diener, *Juan* selber trifft mit *Masetto* zusammen, der mit Bauern herbeirückt, ihn zu fangen. Als „*Leporello*“ gelingt es ihm leicht, die Bauern auf eine falsche Fährte zu führen, *Masetto* selber aber dann durchzuprügeln. Dem rechten *Leporello* geht es dafür beinahe schlecht, denn *Oktavio* und *Anna* halten ihn zuerst für *Don Juan*. Den Erkannten lassen sie natürlich laufen. Diener und Herr

treffen sich auf dem Kirchhofe. In Juans freche Spöttereien dröhnt die Geisterstimme: „Verwegner, gönne Ruhe den Entschlaf'nen“. Er aber ladet in tollem Uebermüthe die Statue des von ihm ermordeten Komturs zu Gaste. — Bei Don Juan ist lustige Gasterei. Vergeblich beschwört Elvira ihn nochmals. Da melden dröhnende Schritte einen neuen Gast. Da alle zitternd zurückbeben, öffnet der Herr selbst. Es ist der „steinerne Gast“, den er auf dem Kirchhof geladen. Er mahnt zur Umkehr, zur Reue, zum Gebet. Alles ist vergeblich. Da versinkt die Statue und die Furien der Hölle künden ihr Nahen. Leporello entflieht, Don Juan aber vermag durch die Flammen nicht zu entweichen; endlich schlägt ihn ein Blitzstrahl zu Boden. Der menschlichen Rache bedarf es nicht mehr. Den Verfolgern Don Juans kündet Leporello das schreckliche Ende seines Herrn.

Auf den Bühnen fällt diese letzte, musikalisch großartige, dramatisch aber abschwächende Scene fast immer weg.

Don Juan, die personifizierte Liebesleidenschaft, die immer unbeständig, im Augenblick aber aufrichtig und unwiderstehlich liebt, hat die erste poetische Ausgestaltung 1634 durch den spanischen Dichter Gabriel Tellez in „El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra“ erhalten. Seither gehört der Stoff der Weltliteratur an. Unter vielen andern hat er einen Molière, Byron, Grabbe, Goldoni zur Bearbeitung gereizt. Auch die Musik hat sich oft des großartigen Vorwurfs bemächtigt; zuerst in Le Telliers Baudeville „Le festin de pierre“ (1713), sodann in einem Ballet Glücks (1761) und mehreren italienischen Opern. Sie, wie die späteren sind verschwunden vor Mozarts unvergleichlichem Meisterwerk „Il dissoluto punito“ — „Il Don Giovanni“, zu dem Da Ponte den Text in den ersten Monaten 1787 gedichtet hat. Mozart hat dann in wenigen Monaten sein Werk geschrieben, das am 29. Oktober 1787 in Prag eine begeisterte Aufnahme fand und seither alle Welt entzückt. Die großartige Overtüre entstand sogar erst in der letzten Nacht vor der Aufführung.

6. Cosi fan tutte = La scuola degli amanti.

So machen es alle oder die Schule der Liebenden.

Romische Oper in 2 Akten. Text von Lorenzo da Ponte.

Personen: Fiordiligi (Sopran) — Dorabella, ihre Schwester (Sopran) — Ferrando, Offizier (Tenor) — Guglielmo, Offizier (Bariton) — Alfonso, ein Hagestolz (Baß) — Despina, Kammermädchen (Sopran).

(1. Akt.) Den beiden jungverlobten Offizieren Ferrando und Guglielmo gegenüber beharrt der lebenserfahrene Hagestolz Alfonso auf seiner Ueberzeugung von der Untreue aller Weiber. Die beiden Offiziere sind so sehr von der Unwandelbarkeit ihrer Bräute überzeugt, daß sie mit dem Alten eine Wette eingehen, daß es nicht gelingen wird, das Schwesternpaar Dorabella und Fiordiligi zur Untreue zu bewegen. Alfonso nimmt die Wette, deren Preis ein glänzendes Fest ist, unter der Bedingung an, daß die beiden Verlobten ihre Bräute nach seiner Anleitung einen Tag auf die Probe stellen. Diese Probestellung bildet den Inhalt des Folgenden. In Despina, der Zofe der beiden Schwestern, findet Alfonso eine Helferin für seine Pläne. Sie sucht durch leichtfertige Reden die strengen Grundsätze der Mädchen zu untergraben. Es ist ein militärischer Befehl erheuchelt worden, wonach die beiden Offiziere ins Feld rücken mußten. Als Albanesen verkleidet kehren sie nun sofort zurück und beginnen, ein jeder bei der Braut des andern, den Ansturm. Ihre leidenschaftlichen Liebesbeteuerungen vermögen die in Trennungsschmerz versunkenen Mädchen nicht zu bezwingen, tieferen Eindruck macht schon ein vor ihren Augen ausgeführter Vergiftungsversuch. Allerdings erhalten auch jetzt die, von der als Arzt verkleideten Des-

pina ins Leben zurückgerufenen, Liebhaber den erbetenen Kuß nicht.

(2. Akt.) Despinas frivole Einflüsterungen beginnen zu wirken. Dorabella (Ferrandos Braut) läßt sich zunächst mit Guglielmo ein. Standhafter ist Fiordiligi, die der Versuchung entfliehen und ihrem Geliebten ins Feld folgen will. Als aber der verkleidete Ferrando sich vor ihren Füßen töten will, läßt auch sie sich erweichen. Die beiden Offiziere haben nun reichlich genug, aber Alfonso will auch den letzten Zweifel bannen. Deshalb treibt er es so weit, daß die beiden verwechselten Paare vor dem Notar, es ist wieder die verkleidete Despina, die Ehekontrakte unterzeichnen müssen. Da ertönt plötzlich Trommelwirbel, das Regiment kehrt zurück. Die Liebhaber verstecken sich, um im nächsten Augenblick in ihrer wahren Gestalt vor den verwirrten Mädchen zu erscheinen. Es kommt nun zur großen Beschämung der beiden Bräute die Aufklärung, der dann die Versöhnung folgt. Es machen es eben alle so.

Kaiser Joseph II. hat die Dichtung und Komposition dieser Oper, die am 26. Januar 1790 in Wien ihre erste Aufführung erlebte, veranlaßt. Zu Grunde liegt eine in Wien tatsächlich vorgekommene Wettgeschichte. Die unsterbliche Musik Mozarts kann über die Schlüpfrigkeit und Frivolität des Textes nicht hinweghelfen, und so sind so zahlreiche Versuche einer Textumgestaltung vorgenommen worden, daß das Werk fast an jeder Bühne anders gegeben wird. Wir haben den Inhalt nach der ursprünglichen Fassung skizziert. Neuerdings ist die Textbearbeitung Hermann Levis vielfach in Aufnahme gekommen.

7. La clemenza di Tito. Die Milde des Titus.

Oper in 2 Aufzügen. Text von Pietro Metastasio,
für Mozart neu bearbeitet von Caterino Mazzola.

Titus, röm. Kaiser (Tenor) — Sextus (Alt) — Annus, dessen Freund (Alt) — Servilia (Sopran) — Vitellia, Tochter des Kaisers Vitellius (Sopran) — Publius, Anführer der Leibwache (Baß) — Spielt im Jahre 79 nach Christus zu Rom.

(1. Akt.) Des entthronten Kaisers Vitellius Tochter, Vitellia, hat sich die Hoffnung gemacht, des neuen Kaisers Titus Gemahlin zu werden. Da er sie ver-
schmäht hat, gewinnt sie ihren Geliebten Sextus, trotz-
dem er mit Titus befreundet ist, für eine Verschwörung
gegen den Kaiser. Sextus selber hat eine Schwester
Servilia, der sein Freund Annius in innigster
Liebe zugethan ist. — (Verwandlung.) Unterdessen hat
Titus seine Geliebte Berenice aus Rom entfernt und
bittet bei einem Feste Sextus um die Hand seiner
Schwester. Und Annius selber preist blutenden Herzens
die Geliebte dem Kaiser als die würdigste von allen,
den höchsten Thron der Erde zu zieren. Aber Servilia
eilt selber zu Titus, gesteht ihm ihre Liebe, worauf er
großmütig auf ihre Hand verzichtet, wenn er nur seinen
geliebten Annius glücklich weiß. Wohl hat Publius,
der Anführer der Leibwache, dem Kaiser Mitteilungen
von einer Verschwörung gemacht. Titus aber will die
Namen nicht wissen, da er nicht strafen will. Inzwischen
ist Vitellia, die von Servilias Ausichten auf den Thron
gehört hat, wutschnaubend zu Sextus geeilt, ihn zu be-
stürmen, daß er die Ausführung des Mordplans be-
schleunige. Wer beschreibt ihr Entsetzen, als sie zu spät
vernimmt, daß Titus jetzt sie selbst zur Gemahlin er-
koren hat. — Nach einer Verwandlung sehen wir Sextus
auf dem Platz vor dem Kapitol. Er ist in schwerem
Seelenkampfe. Rasend liebt er Vitellia, aber Titus ist
sein Freund. Doch es bleibt ihm keine Zeit, die Verschwö-
rung ist bereits ausgebrochen, Sextus stürzt davon, sein
Werk zu vollenden. Ein Schrei der Entrüstung kündigt,
daß Titus ermordet worden ist.

(2. Akt.) Auch hier haben wir drei Verwandlungen.
Die erste Scene spielt in der Nähe Roms. Vitellia
beschwört Sextus zu fliehen und ihre Ehre zu schonen.
Er verspricht es. Zur Flucht aber kommt er nicht mehr;
gefangene Mitverschworene haben ihn als den Anführer

verraten, und er wird von Publius verhaftet. In Titus Kaisergemach sehen wir den Todgeglaubten. Sertus hat einen Falschen getroffen, der zufällig des Kaisers Mantel umgehängt hatte. Titus vermag es nicht zu begreifen, was seinen Freund Sertus zu diesem Schritt verleitet hat. Der Jüngling aber gesteht wohl die That, nicht aber ihre Gründe. So muß denn der Kaiser das Todesurteil unterschreiben. — Schon soll Sertus in die Arena geschleppt werden, da endlich überwindet sich Vitellia und bekennt sich selbst als Schuldige. Ehrgeiz und Liebe haben sie zur Verbrecherin gemacht. Tief erschüttert steht Titus. Er überwindet sich und verzeiht allen.

Metastasio's Text ist außer von Mozart in den Jahren 1734 bis 1797 neunzehnmahl komponiert worden. Mozart schrieb seine Oper im Auftrag der Prager Stände in achtzehn Tagen zur Krönung des Kaisers Leopold II. zum böhmischen König. Die erste Aufführung fand am 6. September 1791 zu Prag statt.

8. Die Zauberflöte.

Oper in 2 Akten. Text von Emanuel Schikaneder.

Personen: Sarastro (Baß) — Tamino (Tenor) — ein Sprecher, drei Priester (Bässe) — die Königin der Nacht (Sopran) — Pamina, ihre Tochter (Sopran) — drei Damen und drei Knaben (Soprane) — Papageno (Baß) — Papagena (Sopr.) — Monostatos, ein Mohr (Ten.).

(1. Akt.) Von einer riesigen Schlange verfolgt eilt Tamino über die Felsen herab und bricht bewußtlos zusammen. Seinen Hilferufen sind drei schwarz gekleidete Damen gefolgt, die jetzt das Ungeheuer mit ihren Speeren töten. Nur ungern verlassen sie den schönen Jüngling, der, kaum erwacht, einen seltsamen, ganz mit Federn bewachsenen Menschen mit einem riesigen Vogelbauer herantanzgen sieht. Es ist Papageno,

ein Vogelfänger, der dem erstaunten Tamino verkündet, daß er sich im Reiche der Königin der Nacht befinde, sich aber auch rühmt, die Schlange getötet zu haben. Für diese Lüge wird er sofort bestraft. Die drei Damen erscheinen wieder und legen ihm ein Schloß vor den Mund, Tamino aber überreichen sie das kleine Bildniß eines Mädchens, dessen bezaubernde Schönheit den Jüngling sofort mit heißer Liebe erfüllt. Da erscheint ihm die Königin der Nacht selber. Das Bildniß stellt ihre Tochter Pamina dar, die ihr der böse Zauberer Sarastro geraubt hat. Tamino ist ausersehen, das Mädchen zu erlösen, dessen Hand seine Belohnung sein wird. Die Königin verschwindet und die drei Damen erscheinen wieder, nehmen Papageno das Schloß ab, geben ihm ein Glockenspiel, Tamino aber eine Flöte, mit deren Hilfe sie die Gefahren bestehen werden, die ihrer auf der Reise harren, auf welcher drei Knaben sie begleiten werden.

(Verwandlung.) Die nächste Scene führt uns in ein reich ausgestattetes Gemach in Sarastros Palast. Der häßliche Mohr Monostatos verfolgt Pamina mit seinen Liebesanträgen. Das Erscheinen Papagenos verjagt ihn. Der Vogelfänger aber erkennt Pamina und verheißt ihr die nahe Rettung. — Inzwischen haben die drei Knaben Tamino in einen Hain geführt, in dem drei Tempel stehen. Von zwei Tempelpforten dröhnt dem Jüngling ein donnerndes Zurück entgegen, aus der dritten tritt ein Priester, der ihm kündigt, daß Sarastro kein Tyrann sei und kein böser Zauberer, sondern voll edler Weisheit. Das werde er erkennen, wenn ihn erst „der Freundschaft Hand ins Heiligtum zum ew'gen Band“ führen werde. Aus seinen seltsam bewegten Gedanken wird Tamino durch Papagenos Stimme aufgeschreckt. Er eilt fort und versucht durch Flötenspiel seinen Gefährten herbeizulocken. Papageno ist nicht allein, sondern will mit Pamina entfliehen. Da tritt ihm Monostatos

mit Sklaven entgegen. Aber Papagenos Glockenspiel ver-
setzt alle in rasende Tanzwut. Da verkünden Posaumentöne
Sarastro's Nahen. Pamina sinkt dem Gewaltigen zu
Füßen. Die Liebesanträge seines Mohren haben sie zur
Flucht vermocht. Dieser schleppt jetzt Tamino herein,
erhält aber statt der erhofften Belohnung eine Tracht
Prügel. Tamino und Pamina aber werden auf Sarastro's
Befehl in den Prüfungstempel gebracht; dort sollen sie
zeigen, ob sie eines höheren Glückes würdig sind.

(2. Akt.) Im Palmenhain enthüllt Sarastro den Prie-
stern die Pläne, die ihn von Anfang an geleitet haben.
Die Götter haben dem edlen Jüngling Tamino Pamina
zum Weibe bestimmt. Es galt Taminos Kraft dem Tem-
pel der Erkenntnis zu gewinnen. Und so hat Sarastro
der Königin der Nacht, der Schutzherrin der Finsternis
und des Aberglaubens, die Tochter geraubt, die ihrerseits
Tamino hierher gezogen. Schwere Prüfungen aber hat
nun das Paar noch zu bestehen, um sich des Eintritts
in den Tempel des Lichts würdig zu erweisen. — Im
Folgenden sehen wir nun diese märchenhaften Prüfungen,
die Tamino mit Hilfe seiner Zauberflöte und seiner
eigenen reinen Absichten zuletzt in Gemeinschaft mit Pa-
mina besteht. Papageno bringt es nicht so weit, erhält
aber wenigstens eine *Papagena* zum Weibchen. Die
Finsternis ist besiegt, das junge Paar aber tritt ein in
das Licht des Sonnentempels.

Emanuel Johann Schikaneder (1751—1812) war
ein Freund Mozarts und wie dieser Mitglied der Loge. Schika-
neder war Direktor einer Schauspielertruppe und vermochte Mo-
zart dazu, für diese ein Puppenspiel zu komponieren. Er hatte
sich dazu das Märchen „Lulu“ von Liebeskind, in Wielands
„*Dschinnistan*“ erschienen, ausersehen. Darin hat ein böser Zau-
berer der Königin der Nacht die Tochter geraubt, die ihm der
Prinz durch seine Zaubermittel wieder abgewinnt. Aber noch
während Schikaneder mit der Ausarbeitung seines Textes be-
schäftigt war, erschien auf einem anderen Wiener Theater ein
Märchenstück von Perinet „*Raspar, der Fagottist*“, Musik

von Wenzel Müller, das denselben Stoff behandelte. Der riesige Erfolg dieses Werkes machte Schikaneders ersten Plan zunichte. Als praktischer Mann wußte er nun die gerade damals stark angeregte Frage der Freimaurerei aufzugreifen. Aus dem bösen Zauberer wurde der weise Isispriester Sarastro, die Prüfungen wurden zu einem Abbild des Zeremoniells der Freimaurerei. Mozarts herrliche Musik adelte den unpoetischen, stellenweise geradezu blöden Text Schikaneders, und ließ dem Ganzen etwas Geheimnis- und Weihevollcs. Es ist sehr zu beklagen, daß man bei der Neuinscenierung, in der die Zauberflöte jetzt nach dem Vorgang Münchens vielfach gegeben wird, nicht auf eine Neugestaltung des Textes bedacht gewesen ist.

Mozart schrieb sein Meisterwerk vom März bis Juli und im September 1791. Am 30. September, zwei Monate vor des Meisters Tod, wurde es zum erstenmal gegeben.

M e ß l e r.

Viktor E. Meßler wurde zu Baldenheim im Elsaß am 28. Januar 1841 geboren. Schon als Theologiestudent in Straßburg trieb er eifrig Musik, bis ihn der Erfolg seiner Oper „Fleurette“ (Straßburg 1864) veranlaßte, die Theologie an den Nagel zu hängen und sich ganz der Musik zu widmen. Er ging nach Leipzig, wo er als Chordirektor am Stadttheater und Dirigent des „Sängerkreises“ rasch eine beliebte Persönlichkeit wurde. Noch mehr trugen dazu seine Opern bei, die 1867 mit „Dornröschens Brautfahrt“ einsetzten, im „Rattenfänger von Hameln“ (1879), dem „Wilden Jäger“ (1881) und dem „Trompeter von Säckingen“ (1884) ihre Höhepunkte fanden. Dank einer leichten, ins Gehör fallenden Melodik, einer gesunden Ausnutzung des Bühneneffekts wurden diese Werke rasch volkstümlich. Daß sie sich nicht zu halten vermochten, liegt

an der geringen Originalität ihrer Musik, sowie an dem Mangel starker Leidenschaft, überwältigenden Empfindens. Der „Trompeter“ wird allerdings noch sehr oft gegeben, weniger der „Rattenfänger“, die übrigen Werke sind ganz aus dem Spielplan verschwunden. Keflers letzte Opern „Otto, der Schütz“ (1886) und die „Rose von Straßburg“ (1890) vermochten nicht durchzubringen. Dagegen fanden seine Chorwerke wohlverdienten Beifall. Kefler starb am 28. Mai 1890 in Straßburg, wo er die letzten Jahre seines Lebens verbracht hatte.

1. Der Rattenfänger von Hameln.

Oper in 5 Akten. Dichtung von Friedrich Hofmann nach Julius Wolffs gleichnamiger epischer Dichtung.

Personen: Gruwelholt, Bürgermeister (Baß) — Lunneborne, Stadtschultheiß (Baß) — Rhyperg, Kanonikus (Baß) — Ethelerus, Ratschreiber (Tenor) — Heribert, des Stadtschultheißen Sohn (Tenor) — Hunold Singuf (Bariton) — Wulf, ein Schmied (Bariton) — Regina, des Bürgermeisters Tochter (Sopran) — Dorothea, ihre Base (Alt) — Gertrud, ein Fischermädchen (Sopran).

(1. Akt.) Die Ratsväter der Stadt Hameln sind in großer Not. Und der drückende Geldmangel ist noch nicht das schlimmste, sondern die Ratten, die die ganze Stadt verwüsten. Darum entschließt sich denn auch der Rat, einen fremden Mann anzuhören, der die Ratten vertreiben zu können behauptet. Hunold Singuf tritt ein. Hundert Mark und eine Freudengabe sind der geforderte Lohn; daß ein Stadttor in der Beschwörungsnacht offen bleibe, keiner ihn belausche, die gestellten Bedingungen. Ueber seine Herkunft und die Art seines Mittels verrät er nichts. Schweren Herzens entschließen sich die Väter, den Vertrag anzunehmen. — Die zweite Scene spielt im Hause des Bürgermeisters Gruwelholt, dessen Tochter Regina voller Freude den lange er-

sehnten Geliebten Heribert, des Stadtschultheißen Tunneborne Sohn, in die Arme schließt.

(2. Akt.) Im Wirtshaus geht es lustig zu; Hunold erfreut die jungen Leute durch seinen Gesang. Da kommen noch der Schmied Wulf und seine Braut Gertrud hinzu. Hunold steht starr im Anblick des Mädchens, die selber verückt den Sänger schaut. Sie haben beide das Idealbild ihrer Träume erblickt. Und als nun Hunold in seinem Liede „O Känzel und Stab“ sein Alleinsein bitter beklagt, stürzt sich Gertrud an seine Brust. — (Verwandlung.) Drunten bei Gertruds Fischerhütte versucht Wulf vergeblich sein Mädchen anders zu stimmen. Rache im Herzen muß er die Bezauberte verlassen, die liebeselig dem Sänger in die Arme sinkt.

(3. Akt.) Auch dieser zerfällt in zwei große Hälften. Die erste Scene führt uns ein fröhliches Zechgelage im Ratskeller vor. Der Kanonikus Isfried Rhymperg, der Stadtschreiber Ethelrus und Hunold sind die kräftigen Zecher. Von des Sängers Glück bei den Weibern ist die Rede. Niemals werde es ihm gelingen, von Bürgermeisters Regina einen Kuß zu erhalten, wettet Rhymperg und Hunold hält die Wette. — Die große Beschwörung der Ratten und Mäuse in mondheller Nacht. Wulf, der alles belauscht, stürzt racheschnaubend auf den Rattenfänger, der ihm aber mit einem Streiche die Wange aufschneidet.

(4. Akt.) Hamelns Frauen sind glücklich über die Vertreibung der Ratten, Wulf aber stiftet die Männer auf, gegen die Höhe des vereinbarten Preises zu stimmen. Nun wird Hunold in die Halle des Rathauses geführt. Er fordert seinen wohlverdienten Lohn. Da sind es Regina, ihr Bräutigam und ihre Amme, die gegen den Rattenfänger zeugen: in Bürgermeisters Keller sei ein Rattenkönig zurückgeblieben. Vergeblich weist Hunold auf die Harmlosigkeit dieses Tierchens hin, vergeblich zeigt

er, daß seine Bedingungen nicht erfüllt worden sind, daß er belauscht worden, — die Krämerseelen haben einen Vorwand gefunden, den Lohn zu sparen. Da verlangt Hunold als einzigen Lohn einen Kuß von Reginas Mund. Höhnisch wird er abgewiesen. — Der Rattensfänger hat böse Rache geschworen. Einen Zauber wird er auf Reginas Schwelle legen, dem sie nicht widerstehen wird. — Und wahrhaftig. Wieder ist Hameln's Volk im Rathhause versammelt, heute aber zu fröhlichem Feste. Und festlich geschmückt naht auch Hunold. Er singt ein Lied, und noch eines, mit dessen Zauberklängen er zu aller Entsetzen Regina an seine Brust zwingt. Das ist offenkundiger Zauber; Hunold wird in den Turm geworfen und soll morgen gerichtet werden.

(5. Akt.) Das Gericht ist kurz. Es lautet auf Tod. Da tritt Gertrud, trotzdem sie sich von Hunold verlassen wähnt, vor und fordert den Gerichteten für sich. Und nach Kaiser Karls Gesetz muß dieser Forderung einer Bürgerin willfahren werden. Doch muß Hunold Urfehde schwören, Gertrud sein Geschick teilen. Er tut es gern, liebt er doch nur Gertrud, mit der er glücklich werden will. Doch Gertrud hat zu viel gelitten. Ein letztes Lebewohl dem Geliebten, dann verschlingt der Strom seine Beute. Hunold hat sein Liebstes verloren. Alles hat ihm diese ungerechte Stadt zerstört. Rache nur und Haß erfüllen sein Herz. Und er rächt sich fürchterlich. Hameln's Bürger sind in der Kirche, da lockt des Sängers Pfeife die Kinder herbei. Sie folgen ihm aus der Stadt hinaus, über die Brücke und jetzt — Entsetzen erfaßt Hameln's Bewohner, die es, ohne helfen zu können, mit ansehen müssen — öffnet sich der Berg, in dem Hunold mit den Kindern verschwindet.

Die bekannte Sage verzeichnet die Chronik unter dem Jahre 1284.

Erste Aufführung 19. März 1879 in Leipzig

2. Der Trompeter von Säckingen.

Oper in 3 Akten und einem Vorspiel. Text nach Viktor von Scheffels gleichnamiger Dichtung von Rudolf Bunge.

Personen: Werner Kirchofer (Bariton) — Konradin, Landsknecht (Baß) — der Haushofmeister (Tenor) — der Rektor (Baß) — Freiherr von Schönau (Baß) — Maria, seine Tochter (Sopran) — der Graf von Wildenstein (Baß) — seine geschiedene Gemahlin (Alt) — Damian, des Wildensteiners Sohn (Tenor).

(Vorspiel.) Im Heidelberger Schloßhof ist eine lustige Gesellschaft trinkfester Studenten und Landsknechte versammelt. Die Begeisterung für „Alt-Heidelberg, das feine“ und frohes Reiterleben gewinnt um so lärmenderen Ausdruck, als der Haushofmeister der Frau Kurfürstin zur Ruhe mahnt. Werner Kirchofer, Student der Rechte, schwingt sich auf den Tisch, der Landsknecht Konradin leiht ihm seine Trompete, und nun schallt es hinaus, das süße Lied, „das einst der Pfalzgraf Friedrich sang“ zu Ehren der „Pfalzgräfin, der schönsten der Frauen“. Rektor und Senat aber hegen andere Anschauungen über nächtliches Trompetenblasen; die ganze Studentenschaft wird relegiert. So wollen sie alle freie Reiter werden.

(1. Akt.) In Säckingen ist heute großes Fest: Fridolinstag. Die Bauern der Umgebung sind dazu ins Städtchen gekommen. Es gärt bedenklich unter ihnen. Konradin, der jetzt in städtischen Diensten steht, hat alle Hände voll zu tun, Ordnung zu halten. Welche Freude, als er seinen alten Kameraden Werner erblickt. Als jetzt Maria, des Freiherrn von Schönau Tochter, nebst ihrer stolzen Tante, der geschiedenen Gattin des Grafen von Wildenstein, zur Kirche kommen, bricht der Aufruhr los. Wer weiß, was die

Bauern den Frauen zufügen würden, spränge nicht Werner als ritterlicher Beschützer dazwischen. Ein Lieben auf den ersten Blick ergreift die beiden jungen Leute. — (Verwandlung.) Droben, im Schloß Schönau plagt den alten Freiherrn heute wieder einmal sein Zipperlein. Als schmerzlinderndes Mittel dient ihm ein Brief seines Schwagers, des Grafen von Wildenstein, der seinen Besuch ankündigt. Er hat einen Sohn Damian, der wohl der rechte Mann wäre für Schönaus Tochter Maria. Ueberdies wäre das eine Gelegenheit, eine Versöhnung herbeizuführen zwischen dem Grafen und seiner geschiedenen Gattin, eben der Tante Marias. Die Ehe ist getrennt worden, weil der Sproßling derselben einst von Zigeunern geraubt wurde, Damian ist ein Sohn der zweiten Gemahlin Graf Wildensteins, die aber gestorben ist. Aus seinen frohen Gedanken über den künftigen Schwiegersohn und Schirmer des Schlosses in diesen bösen Zeiten schreckt den Freiherrn der Bericht seiner Frauen über den Aufruhr der Bauern. In das Lob, das Maria dem wackern Trompeter singt, klingt vom Rhein her dessen Spiel. Das fährt dem alten Freiherrn wie ein Jugendelixir in die Knochen. Der Trompeter wird gerufen, und ein Blick in Marias liebeberheißende Augen genügt ihm, daß er des Freiherrn Angebot, bei ihm Schloßtrompeter zu werden, annimmt. Der Tante will allerdings das Beisammensein der jungen Leute nicht gefallen.

(2. Akt.) Daß sie sich lieben, wissen beide schon lang, aber das Bekennenkönnen wäre doch zu schön. Doch die alte Tante ist immer dabei, selbst bei den Musikstunden, die Werner dem Freifräulein giebt. Ein wahres Glück, daß Konradin heute aufs Schloß kommt, den Wein zum Maifest zu holen. Er weiß es so einzurichten, daß die Alte mit in den Keller muß. Und nun ist es um allen Stolz geschehen. Maria liegt in des bescheidenen Trompeters Armen. Unglücklicherweise kommt die alte Tante

hinzu, die sich durch kein Flehen erweichen läßt, sondern alles dem darob empörten Freiherrn verrät. Da hilft alles nichts. Der Trompeter muß aus dem Haus. Marias Bräutigam ist schon erkoren. Am heutigen Maifest nimmt er Theil. Damian ist zwar hinlänglich dumm, das aber hilft den Liebenden nichts. „Behüet dich Gott, es wär' so schön gewesen, behüet dich Gott, es hat nicht sollen sein.“ —

(3. Akt.) Damian ist aber nicht nur dumm, er ist auch ein jämmerlicher Feigling. Das zeigt sich, als es jetzt gilt, Freiherrn von Schönaus Schloß gegen die anstürmenden Bauern zu verteidigen. Die Ritterschaft wäre verloren, käme nicht plötzlich Entsaß. Werner ist es, der mit einer Schar Landsknechte herbeieilt. Maria fliegt in des Geliebten Arme. Doch wehe, er ist verwundet am Arm. Aber was ist das? Dieses Mal? Die alte Gräfin Wildenstein erkennt im Trompeter ihren Sohn, den einst die Zigeuner geraubt. Nun steht natürlich nichts mehr der Verbindung der Beiden im Wege. Jetzt ist „Jung Werner der glücklichste Mann“, und wer möchte es bestreiten, daß „Liebe und Trompetenblasen nützen viel zu guten Dingen“.

Scheffels berühmte Dichtung hat noch zu mehreren andern Opern, u. a. von Bernhard Scholz und Emil Kaiser, den Stoff geliefert. Neßlers Werk verdient den Preis, trotzdem der Bearbeiter des Textes den Schluß arg entstellt hat. — Erste Aufführung zu Leipzig am 4. Mai 1884.

Nicolai.

Otto Nicolai wurde am 9. Juni 1810 zu Königsberg i. Pr. geboren. Seine Jugend wurde durch den grausamen und selbstsüchtigen Vater verdüstert. Trotzdem hat Nicolai zeitlebens diesem seinem ersten Lehrer Dankbarkeit bewahrt und ihn nach Kräften unterstützt. Mit 16 Jahren entwich Nicolai dem Vaterhause, und gütige Gönner verschafften ihm die besten Lehrer und gute Stellungen. Für ihn entscheidend wurde die Berufung nach Rom, wo er auf Veranlassung des preussischen Gesandten v. Bunsen die Organistenstelle an der Gesandtschaftskapelle erhielt. Die leichten Bühnenerfolge der Italiener veranlaßten auch ihn, sich der Opernkomposition zu widmen. Es geschah mit solchem Erfolge, daß ihn die Italiener, die ihn für einen Landsmann hielten, bald zu ihren besten Maëstri zählten. Aber diese Opern, die 1839 bis 1841 entstanden, sind heute mit Recht vergessen. Nicolai mußte erst eine gründliche innere Wandlung erleben, die sich in den Jahren von 1841 ab vollzog, in denen er als Hofkapellmeister in Wien wirkte. 1847 trat er seine Aemter als Dirigent des Domchors und Hofkapellmeister in Berlin an. Hier kam am 9. März 1849 seine neue Oper: „Die lustigen Weiber von Windsor“ zur Aufführung, deren köstlicher Humor, wundervoller Melodienreichtum und, bei aller Frische, treffliche Durcharbeitung den jungen Meister als zum Höchsten berufen kennzeichneten. Leider zerstörte sein früher Tod, der am 11. Mai 1849 zu Berlin erfolgte, alle diese Hoffnungen.

Die lustigen Weiber von Windsor.

Romisch-phantastische Oper in 3 Akten. Text nach Shakespeare von H. S. Mosenthal.

Personen: Sir John Falstaff (Baß) — Herr Fluth (Bariton) — Frau Fluth (Sopran) — Herr Reich (Bariton) — Frau Reich (Mezzosopran) — Anna,

Reichs Tochter (Sopran) — Fenton (Tenor) — Junker
Spärllich (Tenor) — Dr. Cajus (Baß).

(1. Akt.) „Nein das ist wirklich doch zu keck“. Wagt es dieser dicke, feiste Schlemmer Falstaff, in gleicher Stunde zwei gleichlautende Liebesbriefe an Frau Fluth und Frau Reich zu schicken. Die beiden Freundinnen beschließen, sich an dem dicken Sir John zu rächen und ihm diese Liebeleien ein für allemal gründlich auszutreiben. Kaum sind die Frauen weg, da kommen ihre Männer, in Gesellschaft des Dr. Cajus und des Junkers Spärllich. Den letzteren, einen reichen aber einsältigen Burschen, hat Reich sich zum Schwiegersohn erkoren. Darum wird Fenton, der Anna liebt, barsch abgewiesen. — Im Wohnzimmer der Familie Fluth treffen wir wieder beide Freundinnen. Sie haben beschlossen, gleichzeitig den dicken Liebhaber und Frau Fluths sträflich eifersüchtigen Gatten zu strafen. Falstaff ist durch ein Brieflein bestellt worden. Er kommt. „So hab' ich dich errungen“, frohlockt er, aber zu früh. Frau Reich stürmt verabredetermaßen herbei, Fluth komme in wütender Eifersucht. Nun wird Falstaff in einen bereitstehenden Waschkorb gesteckt. Der heranstürmende Fluth hat natürlich keinen Verdacht auf den Korb, den die Knechte wegtragen, um die Wäsche ins Wasser zu werfen. Seine Durchforschung des Hauses ist vergeblich, beschämt muß er seine Frau um Verzeihung bitten.

(2. Akt.) Im Wirtshaus zum Hosenbände spült Falstaff den Aerger über die schandbare Behandlung, die ihm widerfahren, herunter. Aber der verliebte Narr wird gleich wieder andern Sinnes, als er einen Brief der Frau Fluth erhält, worin ihn diese erneut zum Stelldichein ladet, früh um neun Uhr, da ihr Mann dann zur Vogelbeize fort sei. Falstaff ist in köstlicher Laune und säuft eine ganze Jagdgesellschaft zu Boden. Da meldet sich ein Herr Bach, niemand anders als Fluth, den seine Eifersucht quält. Er spielt

sich als unglücklichen Liebhaber der Frau Fluth auf, die ihm Falstaff, durch Wein und Gold geschmeidig gemacht, zu erringen verhelfen will. So erfährt Fluth, daß er Falstaff um neun Uhr bei seiner Frau treffen kann, und schwört ihm eine gründliche Züchtigung. — (Verwandlung.) Eine kurze Scene in Reichs Garten zeigt uns die drei Liebhaber Annas: Spärlich, den Günstling des Vaters, Cajus, den der Mutter, und endlich Fenton, dem Anna ewige Treue schwört. — (Verwandlung.)

Dann sehen wir wieder Frau Fluth den liebegirrenden Falstaff in ihr Zimmer führen. Aber alsbald stürmt Frau Reich herbei, Fluth sei nicht zur Jagd gegangen, er habe die ganze Waschkorbgeschichte erfahren und nahe mit der ganzen Gesellschaft, Sir John abzufangen. Nun wird Falstaff in die Kleider einer dicken Muhme aus Brentford gesteckt, der Fluth das Haus verboten hat. In dieser Gestalt wird er von dem zornigsten Fluth zum Hause hinausgeprügelt, worauf die Hausfuche wieder angeht.

(3. Akt.) Wenn sich der Vorhang wieder hebt, sehen wir die beiden Ehepaare und Anna bei Tisch sitzen. Die Frauen haben ihren Schwank erzählt, und es wird nun beschlossen, den dicken Junker ein drittesmal durch eine großartige Mummerei gründlich zu bestrafen. Er soll von den Frauen veranlaßt werden, um Mitternacht als „Jäger Herne“ zu erscheinen. Das Ehepaar Reich hegt bei diesem Plane Nebengedanken. Nahe der verabredeten Stelle ist nämlich eine Kapelle, dort soll Anna nach der Mutter Wunsch mit Cajus, nach des Vaters Willen mit Spärlich getraut werden. In verabredeter Maske sollen sie sich treffen und dann heimlich entfernen. Anna folgt keinem von beiden, sondern verabredet mit ihrem Fenton eine besondere Verkleidung.

— (Verwandlung.) Die Schlußscenen führen den nächtlichen Waldspuk vor. Falstaff wird als Jäger von allerlei Spukgeistern in aller erdenklichen Form gequält und zum Schluß durch Aufdeckung des ganzen Spiels

arg beschämt. Dem vereinten jungen Liebespaare aber können die Eltern ihren Segen nicht versagen.

Shakespeares „Merry wifes of Windsor“ haben schon Ditter von Ditterzdorf (1796) den Stoff zu einer Oper gegeben; öfter noch ist Falstaff auf die Opernbühne gebracht worden. Vergl. dazu Verdis „Falstaff“.

Offenbach.

Der Hauptvertreter der frivolen Cancanoperette des zweiten Kaiserreichs, Jacques Offenbach, war im deutschen Köln geboren am 21. Juni 1819. Aber er hat bereits seine musikalische Ausbildung in Paris erhalten und sich ganz dem französischen Geschmack anbequemt. Zwar für jene Operettengattung, für die sein Name charakteristisch ist („Orpheus in der Unterwelt“, „die schöne Helena“ u. s. w.) hat er sich überhaupt erst das Publikum geschaffen, das allerdings für Frivolität, freche Sinnlichkeit und zynischen Witz im Zeitalter des dritten Napoleon leicht zu gewinnen war. Zuvor aber hatte er als Direktor der „Bouffes parisiennes“ in kleinen Singspielen („Fortunios Lied“, „die Verlobung bei der Laterne“ u. s. w.) den Ton des französischen Vaudeville sehr gut getroffen. — In unser „Opernbuch“ gehört er mit seinem nachgelassenen Werke „Les contes d'Hoffmann“, das zunächst (1881) wenig Erfolg hatte, in letzter Zeit aber überall mit Beifall wieder auf den Spielplan gebracht wurde. Die bekannten Erzählungen E. T. A. Hoffmanns kommen ja keineswegs deutlich zur Darstellung, der Gedanke Hoffmann selbst als Liebhaber einzuführen, ist sogar reichlich abgeschmackt, — aber die Pracht der Bilder, die sinnfällige Musik und die prickelnde Orchestration erklären den Erfolg.

Offenbach ist am 5. Oktober 1880 in Paris gestorben.

Hoffmanns Erzählungen.

Phantastische Oper in drei Akten, einem Prolog und einem Epilog von Jules Barbier.

Personen: Hoffmann, der Dichter (Tenor) — Niklaus, sein Begleiter (Alt) — Olympia, Giulietta, Antonia (Sopran) — Coppelius, Dapertutto, Mirakel (Baßbariton) (diese drei Gestaltungen sind nur verschiedene Erscheinungsformen desselben Wesens) — Cochennille, Pitichinaccio, Franz (Tenorbüßo) — Spalanzani (Baß) — Crespel (Baß) — Hermann (Tenor) — der Wirt Luther (Baß) — Schlemihl (Bariton).

In den Lutherschen Weinstuben zu Berlin trinkt und singt eine übermütige Studentenschar. Aber es fehlt der Stammgast dieser Räume Hoffmann, der phantastische Dichter und leidenschaftliche Zecher, der hier im Kreise lustiger Genossen die Nächte verbringt. Doch da tritt er in Begleitung seines treuen Niklaus ein. Aber er ist verdrießlicher Laune, vielleicht weil er einer „toten Blume verwelket von nächtlichem Reif“ begegnete. Jedenfalls ist er entschlossen, seinen Gram zu vertrinken. Bald antwortet ihm der Chor im Rehrreim auf das tolle Lied vom winzigen Zwerg Kleinzack am Hofe von Eisenack. Doch — berückt ihn der Duft der verwelkten Blume? — mitten im Liede, da er des Zwerges häßliches Gesicht beschreiben will, verliert er sich in der Schilderung der herrlichen Züge seiner Geliebten. Wohl weckt ihn die tobende Kunde aus seinem Traum, aber er kommt doch vom Sinnen nicht los. Da reizen ihn die Genossen, daß er ihnen die Geschichte seiner Liebe erzähle. „Drei Frauen sind's voll Reiz und Anmut, die mich mit Liebeslust erfüllten . . . Der Name meiner ersten war

(1. Akt.) Olympia. (Was Hoffmann erzählt, sehen wir im Augenblicke des wirklichen Geschehens). Wir sind in Spalanzanis physikalischem Kabinett; unser Blick lenkt sich zuerst auf eine reizende Schläferin. Bei Spalanzani ist

heute großes Fest; aber lange schon vor Beginn kommt Hoffmann. Er ist eifriger Schüler Spalanzanis geworden, allerdings nur, wie wir bald erfahren, um so des Meisters Tochter Olympia nahe sein zu können. Niklaus, der Hoffmann überall suchte, findet ihn endlich hier im Anblicke der schlafenden Geliebten verloren. Da betritt ein dritter seltsam aussehender Mann den Raum. Er stellt sich als Coppelius vor. Wir haben den Namen bereits von Spalanzani gehört, der den vorzeitigen Besuch des Coppelius fürchtete. Dieser bietet inzwischen Hoffmann seine Waren zum Kaufe; der Dichter wählt eine wunderbare Brille, durch die alles ihm viel herrlicher erscheint, als es in Wirklichkeit ist. Wie schön ist nun erst seine noch immer schlafende Geliebte. In seinem Stauern hört er auch nicht auf den freilich nur leise geführten Wortstreit, in den Coppelius mit dem zurückkommenden Spalanzani gerät. Es müßten ihn sonst doch einige Worte stutzig machen, so wenn Coppelius behauptet, daß er ihre Augen gemacht habe. Doch es gelingt Spalanzani durch eine Anweisung auf 500 Dukaten den lästigen Coppelius zu entfernen. Nun öffnen sich die Türen zum Saale, in dem schon die Gesellschaft versammelt ist. Alle Gäste verlangen vor allem nach des Hausherrn Tochter. Als Spalanzani Olympia in den Saal geleitet, sind alle Gäste voll Entzücken, das sich noch steigert, als nun Olympia mit vollendeter Kunst eine Arie singt. Vor allem ist natürlich Hoffmann begeistert, der dankbar die Gelegenheit ergreift, Olympia Gesellschaft zu leisten, während die Gesellschaft zu Tische geht. Wäre Hoffmann nicht verliebt, so müßte ihn der Geliebten seltsames Gebaren stören; so aber übt auch die Mitteilung seines Freundes Niklaus, daß die Leute sagen, Olympia sei kein Lebewesen, keine Wirkung auf ihn aus. Nur ihr sieht er nach, die ihm plötzlich entlief. So sieht er auch nichts von Coppelius, der wutschraubend zurückkehrt, da die Anweisung Spalanzanis sich als Trug erwiesen hat. Rache drohend verschwindet

er im Nebenraume. Und wieder erfährt Hoffmann hohe Freude; denn beim nun anhebenden Tanze ist er Olympias beglückter Partner. Herrlich ist ihr Tanz; aber, was ist das? Der Tanz wird schneller und schneller, bis Hoffmann ohnmächtig zusammenbricht. Während sich noch alle um Hoffmann beschäftigen, wird Olympia weggeführt. Aber gleich stürmt der Diener Cochenille zurück und bringt Spalanzani den Bericht, daß Coppelius im Nebenzimmer sei. Nichts Gutes ahnend stürzt Spalanzani davon; es ist zu spät: Coppelius hat Olympia zertrümmert. Hoffmann aber hat den Spott der Gesellschaft zu erdulden, daß er einen Automaten geliebt hat.

(2. Akt.) Aus den Hallen des Palastes Giuliettas schaut unser Auge die Zauber der Mondnacht Venedigs. Auch Niklaus erliegt der berückenden Pracht und huldigt Giulietta mit schmachtenden Versen. Doch Hoffmann unterbricht seine Weise. Nichts will er mehr wissen von süß schmachtender Minne. Nur tolle Sinneslust ist sein Begehrt. Sie führt ihn in den Palast dieser schönen Kurtisane. Das verliebte Beieinandersein erleidet aber eine Störung durch Schlemihl, der unvermutet ins Zimmer tritt. Freilich Giulietta ist beim Anblick des Liebhabers nicht verlegen; es gelingt ihr auch einstweilen einen Streit zwischen Hoffmann und Schlemihl, die sich als Nebenbuhler gegenüberstehen, zu vermeiden. Der Ruf „zum Spiel!“ lockt dann alle von dannen. Aber der treue Niklaus ist mißtrauisch geworden. Aber Hoffmann verlacht seinen warnenden Hinweis auf Schlemihl. Hier kann ihn ja kein Traum betrügen, auch ist er in die Kurtisane nicht verliebt, endlich ist er auch kein Schlemihl. Aber der Teufel ist fein, meint Niklaus. Und der Teufel ist näher, als sie alle denken. Freilich in der Gestalt Dapertuttos. Doch erkennen wir bald, daß Giulietta nur des Teufels Werkzeug ist. Sie lockt ihm die Männer ins Garn. Sie hat ihm des betörten Schlemihl Schatten verschafft, sie soll ihm heute noch Hoffmanns Spiegel-

bild gewinnen. Es fällt der reizvollen Buhlerin nicht schwer, Hoffmanns Liebesleidenschaft zu erwecken, als er aus dem Spielsaal zurückkehrt, in dem er alles verloren. Schon hat sie dem Betörten sein Spiegelbild schier abgeschmeichelt, als Schlemihl eintritt. Da flüstert Giulietta Hoffmann zu, daß Schlemihl den Schlüssel zu ihrem Zimmer besitze. Nun ist die Eifersucht entflammt. Rasch kommt es zum Kampfe. Dapertutto gibt dem waffenlosen Hoffmann seinen Degen, mit dem er Schlemihl niederstößt. Da ist der Spuk verschwunden; aus der Ferne ertönt Giuliettas höhrendes Lied. Nur mit Mühe bringt Nikolaus den Rache heischenden Hoffmann zur Besinnung. —

Der 3. Akt spielt in ärmlicher Umgebung. Der alte Crespel unterbricht voll tiefer Besorgnis den Gesang seiner Tochter Antonia, nicht nur weil ihr Gesang ihn allzu sehr an den seiner verstorbenen Gattin erinnert, sondern auch, weil auf Antonias Wangen dieselben verhängnisvollen Rosen blühen, die mit der Mutter so früh dem Tode entgegen welkten. So verspricht ihm auch Antonia das Singen zu lassen, obwohl es ihre einzige Freude ist, zumal sie im Gesang ihres Geliebten Hoffmann gedenken kann. Der ist ihr auch gar nicht so fern, als sie denkt. Und als der Vater, der vor dem Liebhaber mit seinem Kinde entflohen, das Haus verlassen, kommt Hoffmann. Das Faktotum des Hauses, der halbltaube Franz, läßt ihn gern ein. Wie glücklich das Wiedersehen der Liebenden. In ihrer Seligkeit vergißt Antonia das dem Vater gegebene Versprechen, und der Liebenden Stimmen vereinen sich zum Liebesliede. Antonias kranke Brust versagt fast den Dienst, als ihr Vater plötzlich heimkehrt. Diesem ist der mißliebige Hoffmann noch lange nicht so verhaßt, wie der schreckliche Doktor Mirakel, dessen Ankunft Franz eben meldet. Denn Crespel sieht in diesem Doktor und seinen Tränken geradezu den Mörder seines Weibes. Nun will der sein teuflisches Handwerk auch an

der Tochter erproben. Aber Mirakel läßt sich nicht abschrecken, und mit höhnischer Grimasse verordnet er der Tochter denselben Trank, wie einst der Mutter. Da jagt ihn der empörte Vater aus dem Hause; wie der Vater aber bittet jetzt Hoffmann die Geliebte, nicht mehr zu singen. Schweren Herzens gibt sie das Versprechen, so daß der Geliebte beruhigt fortgehen kann. Wieder kommt Mirakel, aber noch unheimlicher wirkt er als zuvor. Und wie ein böser Versucher malt er in blendenden Farben Antonia die glänzende Künstlerlaufbahn, die sie mit ihrem Gesang preisgibt. Was hilft es dem geängsteten Mädchen, daß es das Andenken der toten Mutter zu Hilfe ruft, wenn der Teufel ihr einen Geistergesang vor-täuscht, der mit der Stimme der Mutter sie zum Singen reizt. Da vermag sich Antonia nicht mehr zu halten. Sie singt und singt und wie eine liebende Nachtigall singt sie sich zu Tode. Dem rasenden Vater, dem verzweifeltsten Geliebten kündigt Mirakel hohnvoll das Ende.

(Epilog.) Wir sind wieder in Luthers Weinstube. „Meine Liebesgeschichten habt ihr nun gehört; ich werde sie nie vergessen.“ Aber im Weine sucht Hoffmann Vergessen und in ausgelassener Lustigkeit Betäubung.

Die erste Aufführung fand zu Wien im Ringtheater an jenem unseligen Abend des 8. Dezember 1881 statt, als das Theater abbrannte. Vielleicht war die Verbindung mit diesem Unglücksfall schuld, daß das Werk beiseite gelegt wurde. Erst vor einigen Jahren, dem Verlangen nach Spielopern entsprechend, wurde es wieder vorgeholt und hat seither überall vielen Beifall gewonnen.

Rossini.

Von Gioachino Antonio Rossinis 39 Opern, zu denen noch 15 dramatische Kantaten kommen, leben auf der Bühne heute nur noch zwei: „Der Barbier von Sevilla“ und „Wilhelm Tell“. Trotzdem sehen wir im „Schwan von Pesaro“ den Gipfelpunkt der eigentlichen italienischen Oper, mit all ihrem sinnberückenden Wohlklang, ihrem gewinnenden Melodienreichtum. Am 29. Februar 1792 zu Pesaro in der Romagna geboren, wuchs er von Kindheit an in Musik auf und debütierte schon 1810 mit einer Oper. Bereits 1812 hatte er so viel Aufträge, daß er in dem einen Jahre fünf Opern schrieb. 1813 brachte mit „Tancredi“ einen großen Erfolg, der 1816 durch den „Barbier von Sevilla“ eine fast beispiellose Höhe annahm. Dieses übermütige Werk ist auch die Krone aller italienischen Buffooperen. Noch im gleichen Jahre folgte „Otello“. Die nächsten Jahre bis 1823 brachten zahlreiche neue Werke, dann zog Rossini nach London, wo er sich in fünf Monaten ein Vermögen erarbeitete, und übersiedelte sodann nach Paris. Hier übernahm er die Leitung des „Théâtre italien“, legte aber, da er selber seine Mißwirtschaft einsah, nach zwei Jahren das Amt nieder. In Paris wurde Rossini ein ganzer Franzose, so daß sein „Wilhelm Tell“ (1829) ein Hauptwerk der „großen“ Oper wurde. Es war seine letzte Arbeit für die Bühne. Das wenige, was ihn seine gastronomischen Studien in den folgenden vierzig Jahren noch schreiben ließen, war Kirchenmusik (Stabat mater). Rossini starb in Paris am 13. November 1868.

1. Der Barbier von Sevilla.

Romische Oper in 2 Akten. Text von Cesare Sterbini.

Personen: Graf Almaviva (Tenor) — Dr. Bartolo, Arzt (Bass) — Rosine, sein Mündel (Sopran) — Marzelline, seine Haushälterin (Sopran) — Basilio, Musikmeister (Bass) — Figaro, Barbier (Bariton) — Fiorillo, Almavivas Diener (Tenor).

(1. Akt.) Graf Almaviva bringt Rosine, dem schönen Mündel des ältlichen Arztes Dr. Bartolo ein Ständchen. Aber was hilft das? Rosine wird von ihrem Oheim mit Argusaugen bewacht. Will doch der Alte selber das reiche Mädchen heiraten. Was thun? Da kann nur einer helfen, Figaro, „das Faktotum der schönen Welt“. Da kommt er auch schon. Und kaum „strahlt der Blitz des Goldes auf ihn nieder“, da hat er auch schon einen köstlichen Plan. Almaviva muß als Offizier eines heute in Sevilla einrückenden Regimentes in Bartolos Haus einquartiert werden. Das wird sich leicht machen lassen, da er mit dem Obersten befreundet ist. — (Verwandlung.) In Doktor Bartolos Zimmer schreibt Rosine ihrem geliebten Lindoro, nur unter diesem Namen kennt sie Almaviva, ein Brieflein. Sie wird aus ihren süßen Träumen aufgeschreckt durch den Vormund, der mit dem Musikmeister Basilio kommt. Letzterer ist ein rechter Intrigant und paßt ausgezeichnet zu dem lächerlich mißtrauischen Bartolo. Dieser hat schon von dem Grafen Almaviva gehört und hält es für geraten, diesen durch Verleumdungen bei seinem Mündel gefährlich zu machen. Inzwischen ist Figaro gekommen, der glücklich ist, Rosine für den Grafen so ausgezeichnet gestimmt zu sehen, ja sogar schon ein Briefchen für seinen Auftraggeber vorzufinden. — Da plötzlich poltert es die Treppe herauf, hereinstolpert ein betrunkenener Offizier, natürlich kein anderer als Almaviva, der sich seiner Geliebten schnell bekannt giebt, den Alten aber fast aus dem Häuschen bringt. Hilft diesem rohen Soldaten gegenüber doch weder Dr. Bartolos schriftlich festgelegte Befreiung von Einquartierung, noch die herbeigerufene Wache.

(2. Akt.) Um eine erneute Begegnung zu ermöglichen, erscheint Almaviva jetzt im Gewand eines Musikmeisters. Er will Rosine an Stelle des erkrankten Basilio die Musikstunde geben. Dr. Bartolo, erst empört

über die lächerliche Zudringlichkeit des Gefellen, wird sehr freundlich, als ihn der Musiklehrer versichert, daß er mit Graf Almaviva gut bekannt sei. Kaum aber hat die Musikstunde begonnen, da erscheint Basilio, der natürlich gar nicht krank gewesen, aber durch eine wohlgespickte Börse plötzlich bedenklich erkrankt und sich empfiehlt. Die Musikstunde kann nun wieder angehen. Sie wird so interessant — der Graf und Rosine beraten am Klavier einen Fluchtplan —, daß Figaro das Rasieren vergiftet. Aber auch Bartolo merkt die Geschichte und jagt die Liebenden auseinander. Nun ist dem Alten die Sache zu toll. Sofort soll ein Notar herbei, um den Ehekontrakt aufzusetzen, die reiche Partie soll ihm nicht entgehen. Ein furchtbares Gewitter bricht draußen los, und so kommt dem Doktor der gute Basilio eben recht, um den Notar herbeizuholen, während er selbst fortgeht, andere Besorgungen zu machen. Als beide fort sind, steigen Almaviva und Figaro durch ein Fenster ein, und als nun Basilio mit dem Notar kommt, wird der letztere getäuscht und Basilio, durch ein erneutes Geldgeschenk gewonnen, unterschreibt selbst als Zeuge den Ehekontrakt zwischen Almaviva und Rosine. Der geprellte Alte mag es als eine Entschädigung betrachten, daß der Graf auf jede Mitgift Rosinens verzichtet.

Der selbe Text Sterbinis war 25 Jahre früher von Paisiello so erfolgreich in Musik gesetzt worden, daß die Römer, empört über Rossinis Kühnheit, es dem älteren Meister nachzutun, der ersten Aufführung seines Barbiers in der Argentinia zu Rom am 20. Februar 1816 eine Niederlage bereiteten. Allerdings nur, um schon von der zweiten Aufführung ab den Reigen der begeisterten Bewunderer dieses Meisterwerks zu eröffnen.

Der Text ist nach Beaumarchais' 1775 erschienenem Lustspiel „Le barbier de Séville“, das noch zu manchen andern Operntexten den Stoff abgegeben hat. — Vergl. Mozarts „Hochzeit des Figaro“ (S. 185).

Die Aufführung, die das köstliche Werk auf unseren Bühnen zu finden pflegt, leidet sehr unter den blöden Scherzen, mit

denen der Dialog gespielt ist. Bevor man nicht auch bei uns zu den Seccorecitativen greift, bleibt der „Barbier“ auf unseren Bühnen eine Posse, nicht das feinsinnige Lustspiel, das es in Wirklichkeit ist.

2. Wilhelm Tell.

Große romantische Oper in 3 Akten. Text von Hippolyt Bis und Jouh.

Personen: Geßler (Baß) — Rudolf der Harras (Tenor) — Wilhelm Tell (Bariton) — Walter Fürst (Baß) — Melchtal (Baß) — Arnold, sein Sohn (Tenor) — Leuthold (Tenor) — Mathilde, kaiserl. Prinzessin (Sopran) — Hedwig, Tells Gattin (Sopran) — Gemmy, Tells Sohn (Sopran) — Rudi, ein Fischer (Tenor).

(1. Akt.) Ein herrlicher Maienmorgen ist über dem Vierwaldstädter See aufgegangen, an dem Wilhelm Tells Haus liegt. Dieser Tag ist so recht zur Liebe geschaffen, und nach altem Brauche segnet heute der greise Melchtal die liebenden Paare. Der den Segen des Greises nicht ersleht, ist sein eigener Sohn Arnold. Er liebt Mathilde von Habsburg, der er einst das Leben gerettet. Um seiner Liebe willen ist er in den Dienst der Oesterreicher, der Unterdrücker seiner Heimat getreten. Aber sein Herz gehört doch der Heimat, und als nun Tell auf ihn einredet, fällt die Mahnung auf fruchtbaren Boden. Wieder treten die Landleute herbei zu fröhlicher Feier. Da erschallt Hörnerklang. Das ist Geßler, der verhasste Tyrann. Und nun stürzt Leuthold atemlos herbei. Um seine Tochter vor Entehrung zu schützen, hat er einen Landsknecht erschlagen. Der Weg über den See allein ist noch zur Rettung frei. Aber keiner will ihn fahren, weil ein Sturm heraufzieht. Da kommt Tell hinzu, und er bedenkt sich nicht lange, sondern handelt. Es war die höchste Zeit. Schon sprengen die Häscher, Rudolf der Harras an der Spitze, heran. Da ihnen der Verfolgte entkommen, dringen sie auf

die Landleute ein und schleppen den alten Melchthal gefangen fort.

(2. Akt.) Im Walde treffen sich Mathilde und Arnold. Er legt sein Geschick ganz in ihre Hand. Ihr „sei mein!“ macht ihn ganz dem Vaterlande abtrünnig. Und alles Reden Tells und Walter Fürsts, die ihn aufgesucht, würde nichts fruchten, erführe er nicht, daß die Tyrannen seinen alten Vater getötet haben. So aber gehört sein Denken nur noch der Rache. — Zu dieser verschwören sich mit den drei Männern auf dem Rütli die Vertreter von Schwyz, Uri und Unterwalden.

(3. Akt.) An die Spitze bewaffneter Schweizerscharen stellt sich Arnold, der sich aus der Trauer um den Vater zu kräftigem Handeln aufrafft. — Dann verwandelt sich der Schauplatz, wir stehen auf dem Markt in Altdorf. Hundert Jahre sind heute verflossen, seitdem die Schweiz unter Oesterreichs Joch gebeugt worden. Der Tag soll auf Gessler's Befehl gefeiert werden. Als ein Zeichen des Festes aber betrachtet es der Landvogt wohl auch, daß er auf einer Stange einen Hut aufpflanzen läßt, vor dem sich ein jeder bei Todesstrafe neigen soll. Da kommt Tell des Weges, seinen Knaben Gerny an der Hand. Er weigert dem Hute die Verehrung. Da in ihm überdies der Ketter Leutholds erkannt wird, soll er büßen. Gessler zwingt ihn in bitterem Hohn zum Apfelschuß. Das tolle Stück gelingt. Furchtlos, wie zuvor, bekennt Tell dem lauernnden Landvogt, daß der zweite Pfeil ihm bestimmt gewesen, falls der erste sein Ziel verfehlt hätte. Tells Verhaftung kommt nicht zu stande, denn die bewaffneten Schweizerscharen nahen herbei. Gessler fällt von Tells Geschosß; der Kampf endigt mit dem vollen Siege der Schweizer. Mathilde aber eilt in Arnolds Arme.

Erste Aufführung zu Paris am 3. August 1829.

Noch vor Schillers „Tell“ (1804), dem die Textdichter Rossini, leider nicht genug, gefolgt sind, behandelten Opern den
Storck, Opernbuch.

Stoff. Der große Grétry hatte schon 1791 einen dreiaktigen „Guillaume Tell“ zur Aufführung gebracht; und in New-York ging 1796 „The archers“ von Benj. Carr in Scene. — Umgekehrt wurde Rossinis Musik ein Text Romains „L'erve scozozose“ (1836) untergelegt, und in London mußte 1830 der Schweizerheld „Hofer, dem Tell Tirols“, Platz machen.

Saint-Saëns.

Charles Camille Saint-Saëns, zweifellos der bedeutendste der lebenden französischen Musiker, ist am 9. Oktober 1835 zu Paris geboren. Hervorragender Klavier- und Orgelspieler nimmt er als Komponist eine Art vermittelnder Haltung zwischen Klassizismus und Moderne ein, indem er sich an die geschlossenen Formen hält, im einzelnen aber die modernen Ausdrucksmittel nicht verschmäht. Neben zahlreichen Instrumentalkompositionen hat er auch verschiedene Werke fürs Theater geschrieben. Seinen Opern fehlt die fortreibende dramatische Leidenschaft, dafür eignen ihnen in hohem Maße melodische Grazie und feine Orchestrierung. Im Großen und Ganzen behält er den Rahmen der „großen Oper“ bei, erweist sich aber auch hier in der Umgehung ihrer Schwächen als feinsinniger Effektier. Von seinen Opern: „Le timbre d'argent“ (1877); „Samson et Dalila“ (1877); „Etienne Marcel“ (1879); „Henri VIII“ (1883); „Proserpine“ (1887); „Ascanio“ (eigentlich ist Benvenuto Cellini der Held) (1890); Phryne (1893) sind nur „Samson und Dalila“ und „Heinrich VIII“, letztere in Frankreich die geschätzteste Oper des Komponisten, nach Deutschland gedrungen. Die erstere erscheint neuerdings wieder häufiger, nachdem sie jahrelang geschlummert hat. Ein Ballett „Javotte“ (1896) sei zum Schluß noch erwähnt.

Samson und Dalila.

Oper in 3 Akten und vier Bildern. Text von Ferdinand
Lemaire, deutsch von Richard Pohl.

Personen: Dalila (Mezzosopran) — Samson (Tenor)
— Oberpriester des Dagon (Bariton) — Abimelech, Satrap
von Gaza (Bass) — ein alter Hebräer (Bass) — Kriegsbote der
Philister (Tenor).

(1. Akt.) Schon hinter dem geschlossenen Vorhang hervor dringen die Klagen der von den Philistern zu Gaza geknechteten Israeliten. Wenn der Vorhang sich öffnet, sehen wir im Hintergrunde des Philistergottes Dagon Tempel. In den Jammer der Juden mischt sich des Satrapen Abimelech bitterer Hohn. Aber Samson hat die Hoffnung auf Sieg noch nicht aufgegeben. Seine begeisterungstrunkenen Gesänge regen seine Landsleute so sehr auf, daß es jetzt schon zum Aufstand kommt. Samson erschlägt Abimelech mit dem ihm entrißnen Schwerte, und fortstürmt Israels Held das Werk zu vollenden. Mag auch Dagon's Oberpriester wettern, die Philister vermögen dem Anprall der Feinde nicht Widerstand zu leisten. Noch jubeln die Hebräer und preisen dankerfüllt ihren Gott, da erscheinen Philistims verführerische Mädchen, Dalila an der Spitze, dem siegreichen Samson zu huldigen. Was nützt eines alten Hebräers Warnung! Die Erinnerung der Liebe, die sie ihm gewährt, als die „Sonne lachte, der Frühling erwachte und küßte die Flur“, der Anblick ihrer berückenden Schönheit, die verführerischen Tänze umstricken aufs Neue den Helden.

(2. Akt.) Die schöne Verführerin harret in ihrem Hause ihres Opfers. Ja, ihres Opfers. Sie hat den Feind ihres Vaterlandes nie geliebt, sie haßt ihn, seitdem er sie verlassen. Und so bedürfte es nicht erst der Ermahnung des Oberpriesters zur Rache. Nur hat ihr Samson bisher nie verraten, worin seine übermenschliche Kraft beruht.

Jetzt kommt der Held, von zweiflerischen Vorwürfen zerissen. Er will nur Abschied von ihr nehmen. Vergeblich umstricken ihn ihre Reize, er verrät sein Geheimnis nicht. Aber ihren Hohn und Spott verträgt er nicht, überwältigt stürzt er ihr nach in das Gemach der Liebe. Und dort erfüllt sich das Verhängnis. Dalilas Triumpfgeschrei ruft die Philister herbei. Seines Haares beraubt wird der verratene Held überwältigt.

(3. Akt.) Im Kerker schmachtet der geblendete Riese. Aber quälerischer, als die körperliche Schmach, als die Klagen seiner Volksgenossen, sind die Vorwürfe in der eigenen Brust. Jetzt rasseln die Thüren. Schergen treten ein, ihn zum Siegesfeste der Philister zu schleppen. — (Verwandlung.) In Dagon's Tempel jubelt das Philistervolk. Bitterer Hohn ergießt sich über Samson, den der Hohepriester höhnisch auffordert, Dalila ein Liebeslied zu singen. Die Falsche selbst höhnt den Ohnmächtigen. Samson aber fleht zu seinem Gotte. Einmal nur soll er ihm nochmals seine Kräfte leihen. Und während der Festestaumel alle erfasst, hat er sich zwischen die beiden Säulen führen lassen, die den Tempel tragen. Er umschlingt sie, ein entsetzlicher Krach — dröhnend begraben die Tempeltrümmer Philistims Volk und seinen Bezwinger.

Das, der genialen Sängerin Frau Viardot-Garcia gewidmete Werk erlebte seine Erstaufführung dank der Fürsprache Bizets in Weimar am 2. Dezember 1877. Erst dreizehn Jahre später, am 3. März 1890 folgte Frankreich mit Rouen, dem sich am 31. Oktober 1890 Paris anschloß.

Samson ist der Held mehrerer Oratorien, unter denen Händels Riesenschöpfung hervorragt. Aber auch verschiedene Opern haben den Stoff aufgegriffen, darunter eine deutsche von Christoph Graupner (1709). Hundert Jahre später liegt die von Wenzel Müller. Auch in Frankreich hat Saëns einen Vorläufer in Glib. Duprez, von dem 1857 ein „Samson“ in 4 Akten wenigstens im Konzert gegeben wurde. Dagegen ist Joachim Raff's „Samson“ nicht aufgeführt worden.

Schillings.

Max Schillings, am 19. April 1868 zu Düren geboren, gehört zu den vereinzelt dramatischen Komponisten, die sich einerseits ganz auf den Boden der Kunstanschauungen Richard Wagners stellten, andererseits aber doch genug eigene Gedanken und Erfindungsgabe besitzen, um in der überkommenen Sprache Eigenartiges ausdrücken zu können. Hinzukommt, daß das rein symphonische Können Schillings ein ganz Hervorragendes ist, wie denn in seinen zwei Musikdramen „Ingwelde“ (1894) und „Der Pfeifertag“ (1900) gerade die rein instrumentalen Sätze bedeutsam hervorragen. Hierher gehört auch seine gewaltige Musik zur „Dreftie“ des Aeschylos (Berlin 1900) und der Prolog zu „König Dedipus“ von Sophokles. Schillings lebt seit längeren Jahren in München; den Stoff zu seinem neuesten Werke, dessen Erstaufführung bevorsteht, hat er Hebbels „Moloch“ entnommen.

1. Ingwelde.

Oper in 3 Aufzügen. Text von Ferdinand Graf Spork.

Personen: Die vier Torsteinsöhne: Klause, Wikingerkönig (Bariton) — Siwart (Tenor) — Gorm (Baß) — Frau, Skalde (Tenor) — Drtolf, der Sprecher der Thorsteinsöhne (Bariton) — Gandulf von Gladgard (Baß) — Ingwelde, seine Tochter (Sopran) — Gest, sein Pflegeohn (Tenor).

Ein düsteres Gemälde aus der Wikingerzeit. Kampfes- toben, wilde Leidenschaft, Mannestrog und Weiberstolz. Uns ist es fast unmöglich mit diesem Geschlechte mitzufühlen.

(1. Akt.) Im Wohnraum der Burg von Gladgard schläft Gandulf, der alte Held. Zu seinen Füßen ruht Ingwelde, seine Tochter. Da fährt sie auf, ein Traumgesicht schreckt sie empor. Sie sah wie Klause, der Torsteinsohn, ihre Hand umfaßt hält und sie nicht

lassen will. Aber auch Gandulf ist aufgeschreckt und hereintritt Gest. Auf allen lastet kommenden Unheils Ahnung. Seit langen Zeiten schon herrscht Fehde zwischen den Gladgardmännern und Torsteins Geschlecht. „Wir oder ihr“ ist das Feldgeschrei hüben und drüben. Was soll Gandulf tun. Er hat keine Söhne, die den vier Torsteinhelden entgentreten könnten. Doch Gest tröstet ihn. Daß ihn der Alte als Pflegeohn aufgenommen, will er ihm durch Sohneestreue vergelten. —

Die bösen Borahnungen waren nur zu berechtigt. Ortolf kommt, der Torsteinsöhne Sprecher, und kündigt neue Fehde. Und, o Schimpf, nicht mit ernstem Männerwort, sondern mit bösem Hohn. Der verschont auch Jngwelde nicht. Klause hat geschworen, sie zum Weib sich zu gewinnen. Doch Gest tröstet die Verzweifelnde. Er wird für sie und ihre Liebe kämpfen; winkt ihm doch mit Jngweldens Hand der schönste Lohn.

(Verwandlung.) Schon tobt der Kampf, in dem die Gladgarder die Torsteiner in den Wald drängen. War's nur eine List? Vom Turm sieht die spähende Jngwelde neue Rähne übers Wasser sausen. Nun dringt einer herauf, Klause, gefolgt von seinen Mannen. Die Braut will er rauben. Aber seine Mannen weichen zurück. Jngwelde hat die Burg in Brand gesteckt. Aber umsonst war ihre Tat. Klause tritt ein und entreißt sie den Flammen. Nicht lange doch freut er sich der Beute. Mit wuchtigem Streich schlägt ihn Gest zu Boden. Da verlangen die Torsteinsöhne Jngwelde als Blutrecht. Schon droht der Kampf wieder zu beginnen, da tut Jngwelde den Eid, daß sie keinem andern von den Torsteinern sich vermählen werde, als dem der um sie gefällt worden, dem toten Klause. Doch siehe, Klause war nur betäubt. So hat sich Jngwelde durch furchtbaren Eidschwur an den verhassten Klause gebunden und muß ihm folgen. Die Gladgardrecken aber schwören blutige Rache.

(2. Akt.) In der Torsteinburg ist Hochzeitsfest. Klause

ist in wilder Liebe zu Jugwelde entbrannt, sie aber will nichts von ihm wissen. Die andern Männer ziehen zur Jagd, nur Klause und sein junger Bruder Brau, der Sänger, bleiben zurück. Da überredet Jugwelde den Liebe begehrenden Klause mit ihr zu Gandulf zu fahren, um ihn zu versöhnen. Dann wird sie ihm Minne schenken. Braus Fackel leuchtet dem Boot. Der Jüngling aber vertraut der Nacht die Gefühle, die die schöne Fremde in ihm erweckt. Da plötzlich erfüllt ihn schreckliche Klarheit. Nicht Liebe sann sie, sondern Verrat, als sie den Bruder zur Fahrt beredete. Seine Fackel war den Gladgardmännern ein Zeichen. Er eilt hinaus sie zu löschen, da erlischt sie von selbst. Und Klausens Geist erscheint und verlangt von Brau Rache an dem Weibe, das ihn verriet. — Auch die andern Torsteinhelden wissen um Klausens Fall. Sie haben den Leichnam geholt und Gandulf im Rachekampf gefällt. So halten sie die Tat für gesühnt. Anders Brau, der in dieser Nacht zum Helden gereift.

(3. Akt.) Am Strande, nahe der Gladgardburg, sitzen die jung vereinten Liebenden Gest und Jugwelde in traurem Verein. Aber Jugwelde findet keine Ruhe. Sie ist durch Eidschwur dem Ermordeten verfallen, dessen Bild ihr keine Ruhe läßt. So will sie mit Gest vor Klausens Geist in ferne Lande fliehen. Gest ist es gern bereit. Da naht Brau, Rache zu üben. Seinem Arthieb fällt Gest. Jugwelde aber vermag er nicht zu töten. Aber auch das Weib vermag den Schlag nicht zu führen gegen den sich wehrlos bietenden Mann. Sie fühlen, daß sie zusammengehören, aber nicht fürs Leben — das gestatteten die Toten nicht, — wohl aber für den Tod. Und so besteigen sie Gest's brennendes Totenschiff. Und siehe Klausens Geisterschiff rennt es in den Grund. Alles versinkt in den Fluten. — So endet die Fehde zwischen den Torsteinsöhnen und den Gladgardmännern.

Erste Aufführung am 13. November 1894 in Karlsruhe.

Der Stoff entstammt der skandinavischen „Svarsdålasage“, nach der ihn bereits 1850 J. Ch. von Bedlitz in seinen „altnordischen Bildern“ neugestaltet hat. Des letzteren Dichtung war Graf Sporck's Vorlage.

2. Der Pfeifertag.

Weitere Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von Ferdinand Graf Sporck.

Personen: Schmasmann von Rappoltstein, oberster Pfeiferkönig des „Königreiches fahrender Leute“ im Elsaß (Baß) — Herzland, seine Tochter (Sopran) — Ruhmland, sein Sohn, als Pfeifer genannt Kasbert (Bariton) — Velten Stacher, Pfeifer vom Rhein (Tenor) — Ullheit, Pfeifermädchen, Velten's Schwester (Sopran) — Fockel, derzeit „Unterpfeiferkönig“ (Tenor) — der Pfeiferrat: Weidampff (Tenor) — Surgand (Bariton) — Henselin (Baß) — Fost (Sopran) und Joerz (Alt) zwei Knaben, Schwegelpfeifer — Loder, Schenkwirt im Wirtshaus „zur goldenen Sonne“ (Baß).

(1. Akt.) Heut' ist „Pfeifertag“. Von früh an beginnt das lustige Treiben im „Herrengarten“ vor dem Stadttor. Der derzeitige Unterpfeiferkönig Fockel und die drei Pfeiferräte sind nicht ganz sorglos über den Ausfall der heutigen Wahlen. Velten=Stacher und Kasbert, die beiden Berichtiger, sind nicht zu unterschätzende Gegner. — Für die Pfeifer ist jetzt eine schöne Zeit. Der jetzige Schirmherr der Pfeifer, Schmasmann von Rappoltstein sucht an ihnen gut zu machen, was seine Strenge am eigenen Sohn verfehlt. Diesem, Ruhmland, genügte es nicht, Schirmherr der Pfeifer zu heißen, er wollte selber Pfeifer sein. Da hat ihn der Alte aus dem Hause verstoßen und er ist seitdem verschollen. Und Velten=Stacher ist dem alten Rappoltstein lieber, als er eingestehen will. Aber auch er ist ein kühner Neuerer. Bekämpft er doch den Zoll, durch den von Alters her der Pfeifer sich Freiheit und Recht er-

kaufen soll. Und mehr noch, Rappoltsteins eigene Tochter Herzland hat sich dem Ruhmlosen in Liebe zugewandt. Aber so sehr der Alte schimpft, die jungen Mädchen Herzland und noch mehr Alheit, Welten-Stachers Schwester, die der Rappoltsteiner ins Haus genommen, glauben nicht an seine Unversöhnlichkeit. Herzland wird ihren Welten bekommen und Alheit ihren Ruhmland, das heißt Kasbert, denn dieser ist kein anderer, als des Rappoltsteiners Sohn. Ein Pfiff ruft die beiden aus dem Graben, und nun beraten die Jungen, wie sie des Alten Widerspruch bekämpfen wollen. Ruhmland erhofft viel von seinem Gesang, Welten will sich allgemeinen Ruhm erwerben, indem er sich tot stellt. Denn nach dem Tode pflegt der Künstler ja allgemein anerkannt zu werden. Dem alten Rappoltstein, der, als die Pfeifer jetzt anrücken, wieder hinzukommt, gefällt Ruhmland sehr gut, und er nimmt es ihm nicht übel, daß er die alte Wunde berührt und für Ruhmland um Gnade fleht. Dagegen ergrimmt er über Welten, der in einem kecken Liede den Spielmann dem Edelmann gleichstellt, so sehr, daß er ihm den Ehrentrunk weigert und erst als Gerichtsherr beim Pfeiferfeste wieder erscheinen soll.

(2. Akt.) In der Zunfttrinkstube der Pfeiferherberge zur „durstigen Sonne“ finden sich zuerst wieder die jungen Paare. Da ein Gewitter aufzieht, kann das vielleicht Anlaß zum „Scheintod“ Weltens werden. Denn der Alte ist noch mehr gereizt. Ihn vermag der Tochter Flehen nicht zu rühren, so daß sie wünscht, der Geliebte möchte auf der Totenbahre liegen. Alheit fährt listig dazwischen. Ja, dann könntet Ihr Euer Kind mit dem Toten vermählen, statt mit dem Lebenden. Wie sie erwartet hat, poltert Rappoltstein heraus: „Das thät' ich, so wahr Gott mir gnädig sei.“ Sie läßt sich das noch durch Handschlag bekräftigen. — Es beginnt dann der Gerichtstag. Jockel hat wunder viel Gutes zu berichten, sogar 999 Gulden Schulden. Da fährt ihm Welten als Be-

richtiger dazwischen und erhebt den Vorwurf der Veruntreuung. Während der Streit drinnen immer lauter wird, tobt das Unwetter immer gewaltiger. Jetzt wird es gar bedrohlich. Denn der „Sterzbach“ ist ausgetreten, hat die Brücke weggerissen, so daß das Wasser sich staut und die Herberge bedroht. Nun muß doch Welten der Retter sein. Er steigt hinaus, dem Wasser Abfluß zu schaffen. Da zündet ein Blitz; Ruhmland am Fenster ruft: Welten, der Retter, ist vom Blitz erschlagen.

(3. Akt.) Ein Zwischenspiel, der Glanzpunkt der Oper, kündigt von Spielmanns Leid und Lust. Dann öffnet sich der Vorhang vor dem Schloßhof der Burg Rappoltstein. In ihm aufgebahrt Welten, um den sich Ruhmland und Alheit zu schaffen machen. Einstweilen geht's noch lustig zu, zumal Herzland dem „Toten“ ein Tuch herunterwirft, daß er sich nicht erkälte. Als aber jetzt Rappoltstein und die Pfeifer kommen, wird es ernst. Alle loben und preisen den Hingeshiedenen. Da naht Herzland im — Hochzeitskleid. Bald merkt Rappoltstein, daß es sich um einen losen Streich handelt. Aber „Wollte nichts vom Lebenden hören, So muß mich denn der Tote belehren. Ich ließ mich fangen, den Troß mir zähmen, so mag denn Großmut die Schelme beschämen.“ — So tut er denn, als gehe er auf alles ein, gibt dem Liegenden drei Schwertschläge, macht ihn zum Unterkönig und vermählt ihm die Tochter. Aber auch dem Alten steht noch eine Freude bevor. Kasbert, der ihm so schnell lieb geworden, offenbart sich ihm als Sohn, Alheit als dessen Braut. Nun befreit er die Zunft für alle Zeit vom Pfeiferzoll. Alle aber stimmen ein in den Pfeifergesang:

„Ob deinen Pfeifern segnend wach',
Du liebe Frau von Dusenbach!“

Erste Aufführung am 26. November 1900 in Schwerin.

Auch Richard Kleinmichel hat einen „Pfeifer von Dusenbach“ geschrieben und auch Langers „Pfeifer von Hardt“ kann hier genannt werden.

An der Dichtung, die 1893 entstanden ist, hat übrigens der Komponist manches eingearbeitet. — Der Stoff ist frei erfunden, das Milieu bietet die geschichtliche Einrichtung des Pfeifertags; die Verwertung des Scheintods kann durch Shakespeares „Romeo und Julie“ und „Viel Lärm um nichts“, noch eher durch das tatsächliche Beispiel Karl Maria v. Webers angeregt sein. Im übrigen hat auch Robert Miß in einem Lustspiel „Nachruhm“ den Gedanken verwertet.

Ueber die Pfeifer möge genügen, was Herz in seinem „Spielmannsbuch“ anführt:

„Es war eine eigentümliche Einrichtung des Mittelalters, daß einzelne vornehme Herren mit der Schutz- und Gerichtsherrschaft über gewisse Gewerbe belehnt waren. So standen die elsässischen Spielleute nach altem Rechte unter dem Herrn von Kappoltstein. Dieser als der oberste Pfeiferkönig (auch die Vorstände der Spielmannszimmungen freuten sich des stolzen Königstitels) wählte einen Stellvertreter aus der Zahl der Spielleute, dem er zugleich den Königstitel übertrug.

Alle Jahre, am Dienstag nach Mariä Geburt, fand zu Kappoltzweiler der Pfeifertag statt. Da zogen der Pfeiferkönig und hinter ihm her in langer Reihe die Mitglieder der Bruderschaft, mit ihrer silbernen Denkmünze geziert, zur Kirche unserer lieben Frau von Dusenbach, wo das wundertätige Gnadenbild der vielgepriesenen Schutzpatronin der fahrenden Leute sich befand.

Nach der Messe wandte sich der Zug zum herrschaftlichen Schlosse, wo dem Schutzherrn mit einem Concert gehuldigt wurde, wofür die Schloßbeamten trefflichen Wein spendeten.

Dann ging es ins Gasthaus zur Sonne. Hier wurden das Gericht gehalten, Streitigkeiten geschlichtet und die Angelegenheiten der Bruderschaft besprochen.

Der letzte Pfeifertag wurde gefeiert im Jahre 1789. In den Stürmen der Revolution ging auch dieser Rest fröhlichen Mittelalters in Trümmer. Der letzte, oberste Pfeiferkönig war Maximilian Joseph von Pfalz-Zweibrücken, der spätere König von Bayern.“

Smetana.

Friedrich Smetana, der bedeutendste tschechische Komponist, wurde am 2. März 1824 zu Leitomischl geboren. Nach seinen Lehrjahren, er war auch Schüler Liszts, wirkte er zuerst in Prag, von 1856 ab als Dirigent in Göttenburg und Stockholm. 1866 erhielt er die Kapellmeisterstelle am tschechischen Nationaltheater in Prag. 1874 mußte er dieses Amt wegen völligen Verlustes seines Gehörs niederlegen und starb zu Prag am 12. Mai 1884. Smetana war in seinen symphonischen Dichtungen ein begeisteter Anhänger der von Berlioz und Liszt angebahnten Richtung. Der Charakter seiner Musik ist aber durchaus national tschechisch. Bedeutsam sind seine Opern „Die verkaufte Braut“ (1866), „Dalibor“ (1868), „Zwei Witwen“ (1874), „Der Kuß“ u. a., von denen die erste auch in Deutschland viele Freunde gefunden hat.

Die verkaufte Braut.

Romische Oper in 3 Akten. Text von R. Sabina, deutsch von Max Kalbeck.

Personen: Krušina, Bauer (Bariton) — Kathinka, seine Frau (Sopran) — Marie, ihre Tochter (Sopran) — Michä, Grundbesitzer (Baß) — Agnes, seine Frau (Mezzosopran) — Wenzel, ihr Sohn (Tenor) — Hans, Michä's Sohn aus erster Ehe (Tenor) — Rezal, Heiratsvermittler (Baß) — Springer, Direktor einer Künstlertruppe (Tenor) — Esmeralda, Tänzerin (Sopran) — Muff, Komödiant (Tenor).

(1. Akt.) Im Dorf ist Kirchweihfest. Aber Marie, des reichen Bauern Krušina Tochter, ist nicht froh. Muß sie doch heute den ihr von den Eltern bestimmten Freier empfangen. Und sie liebt nur Hans, trotzdem sie seine Herkunft nicht kennt. Hans tröstet sie. Er werde ihr ewig treu sein; auch stamme er aus gutem Hause, nur habe die böse Stiefmutter ihm des Vaters Liebe

geraubt. Doch soll sie guter Dinge sein. Da kommen Mariens Eltern mit dem Heiratsvermittler Kezal. Dieser will eine Heirat zu stande bringen zwischen Marie und Wenzel, dem reichen Sohn des Bauern Micha. Da Mariens Vater sein Wort zu dieser Verbindung giebt, hält der Vermittler Mariens Widerspruch für eine Kleinigkeit, der im Gespräch mit Micha, drunten im Wirtshaus, leicht abzuhehlen sei.

(2. Akt.) Kezal, mit welchen Augen hast du Wenzel betrachtet, daß du so laut seine Vorzüge priesest? Jedemfalls nicht mit denen eines Mädchens. Diesen Stotterer und Hasenfuß sollte Kruschinas Marie lieben können? Nimmermehr. Ein Glück, daß er sie nicht kennt. So hat sich doch die listige Marie an ihn heranmachen können. Sie macht bei ihm Kruschinas Marie, die einen andern liebe, schlecht; er solle sich ja nicht darauf einlassen sie zu heiraten. Der Lachenden läuft der verblüffte Wenzel verliebt nach. Dafür tritt Hans mit Kezal ein. Dieser redet dem Burschen zu, seine Liebchaft aufzugeben. Er bietet ihm dafür erst hundert, schließlich dreihundert Gulden. Endlich willigt Hans ein, aber nur unter der Bedingung, daß Marie keines andern, als des Sohnes Michas Frau werde. Selbstverständlich ist Kezal damit zufrieden. Er eilt weg, Zeugen zu holen, und alle sind entrüstet, wie leichten Herzens Hans seine Braut verkauft.

(3. Akt.) Inzwischen hat sich Wenzel in Esmeralda, die Tänzerin einer Gauklergruppe vergafft. In seiner Vernarrtheit läßt er sich bewegen, an Stelle eines betrunkenen Komödianten den Bären zu spielen. Bei seinen Tanzübungen überraschen ihn seine Eltern und Kezal. Wie erstaunt sind sie, als er sich durchaus weigert, Kruschinas Marie zu heiraten. Die Sache wird aber ganz anders, als er in dieser das liebliche Mädchen von heute früh erblickt. Marie selber ist aus Empörung und Schmerz darüber, daß ihr Geliebter sie so leichten Herzens preisgegeben hat, zu allem bereit. Da stürmt Hans herein,

voll ausgelassenen Uebermuths. Daß Unbegreifliche verstehen alle, als jetzt Micha in Hans seinen eigenen, lange verschollen gewesenen Sohn aus erster Ehe erkennt. Daß der Vertrag nun Hans zum glücklichen Gatten Mariens macht, ist das fröhliche Ende der lustigen Oper.

Erste Aufführung: tschechisch am 30. Mai 1866 in Prag, deutsch am 2. April 1893 in Wien.

Richard Strauß.

Richard Strauß, der ausgeprägteste Charakterkopf unter den Komponisten der Gegenwart, wurde am 11. Juni 1864 als Sohn eines Musikers in München geboren. Die schöpferische Begabung trat bereits beim Kind zu Tage, und schon 1881 erregte ein Streichquartett und eine ungedruckt gebliebene Symphonie große Erwartungen, die durch eine von Bülow überall vorgeführte Suite für Blasinstrumente 1884 aufs schönste erfüllt wurden. Aber des Komponisten Entwicklung sollte in ganz anderer Richtung liegen, als diese Werke erwarten ließen. 1885 wurde Strauß von Bülow als Musikdirektor nach Meiningen gezogen, wo Alexander Ritter den bis dahin in klassischem Geleise wandelnden der „neuen“ Richtung gewann. Strauß ist der kühnste und trotz aller Befehdungen erfolgreichste Vertreter der Programmmusik geworden. Ein ungeheures orchestrales Können verbindet sich hier mit wirklich ursprünglicher Erfindungsgabe; die rücksichtsloseste Verwegenheit in der Harmonik und eine aufs höchste gesteigerte kontrapunktische Kunst vereinigt sich mit ausgeprägtem Gefühl für sinnliche Klangschönheit und leidenschaftlichem Empfinden. So haben sich seine symphonischen Dichtungen: „Aus Italien“, „Don Juan“, „Macbeth“, „Tod und Verklärung“, „Till Eulenspiegel“, „Also sprach Zarathustra“, „Don Quijote“, „Heldenleben“ und „Symphonia domestica“ trotz der ungeheuren Schwierigkeiten, die sie der Ausföhrung bieten, gegen alle Anfeindung ihre feste Stellung im heutigen Konzertleben errungen.

Auch mit Liedern hat Strauß nachhaltige Erfolge errungen, wie er selbst als Dirigent (München, Weimar, jetzt in Berlin) zu den gefeiertsten Musikern der Gegenwart gehört.

Nur mit seinem dreiaktigen Musikdrama „Guntram“

(Weimar 1894) vermochte der Komponist nicht durchzudringen. Niemand erkennt den ungewöhnlichen musikalischen Wert dieses Werkes, dem aber eine eigentliche Dramatik abgeht. Auch ist der vom Komponisten herrührende Text allzusehr mit philosophischen Erwägungen beschwert. Sehr verschieden aufgenommen, aber doch schließlich erfolgreich war sein zweites dramatisches Werk „Die Feuersnot“ (1901). Hier ist die Kontrapunktik in einem bislang ungeahnten Sinne für dramatische Wirkungen ausgenutzt und eine Fülle musikalischer Schönheiten rechtfertigt den Erfolg des Werkes. Dennoch kann man seiner nicht recht froh werden. Der Komponist ist leider immer noch in einer Kampfstimmung befangen, die ihm ein abgeklärtes Schaffen unmöglich macht. Und so ist in diesem Werke viel Verdruß, Mißtrauen und allerlei persönliche Anspielungen, die über den Tag hinaus und für die Allgemeinheit keinen Wert haben. Außerdem ist der Gehalt der alten holländischen Sage, die den Stoff lieferte, der wohl einer Vertiefung fähig wäre, vom Textdichter Ernst von Wolzogen in böser Weise in die Ueberbrettelsphäre hinabgezerrt. Auch der Komponist hat sich dadurch beeinflussen lassen, so daß auch die Musik an manchen Stellen die Bornehmheit des großen Kunstwerkes vermissen läßt. Doch dürfen wir bei Strauß wohl auch für das Musikdrama noch auf eine Entwicklung nach der Höhe hoffen. Seine „Salome“ erfüllt freilich diese Hoffnungen noch nicht. Selbst wenn wir von der Perversität des Stoffes absehen. „Salome“ ist kein Musikdrama, sondern eine symphonische Dichtung mit Text. Das Orchester überwiegt den Gesang nicht nur an Tongewalt, sondern auch an geistiger Bedeutung derartig, daß das von der Natur des Dramas gebotene Verhältnis zerstört ist.

1. Feuersnot.

Ein Singgedicht in einem Akt von Ernst von Wolzogen.

Personen: Schweiker von Gundelfingen, der Burgvogt (Tenor) — Ortolf Sentlinger, der Bürgermeister (Baß) — Diemut, seine Tochter (Sopran) — Kunrad, der Ebner (Bariton).

Die Handlung spielt in München am Sonnwendtage, in alter Zeit „Subend“ genannt, zu fabelhafter Unzeit, so lautet die witzig sein sollende Bestimmung des Textdichters. Bei den Aufführungen hat man sich ans 12. Jahrhundert gehalten. Eine große Schar Kinder,

von Erwachsenen gefolgt, zieht in tollem Uebermut von Haus zu Haus, um Holz zum Sonnwendfeuer („Subendfeuer“) zu sammeln. Nachdem sie beim Bürgermeister reiche Beute erhalten haben, wenden sie sich ans gegenüberliegende Haus. Das sieht seltsam unheimlich aus. Thüren und Thür sind geschlossen, als sei es leer. Doch haust seit kurzer Zeit der junge Herr Kunrad darin. Es ist sein rechtmäßig Erb und Gut; von seinem Ahn, der ein „braver Herrenmeister“ war, ererbt und jetzt nach langer Abwesenheit in Besitz genommen. Doch hat sich der Aberglauben der Masse viel mit dem Haus abgegeben. Den Vernünftigsten ist sein Bewohner ein Sonderling, der Mehrzahl ein unheimlicher Zauberer. In Wirklichkeit sitzt der junge Mann drinnen und grübelt über Büchern. Das Geschrei der Kinder ruft ihn heraus. Als er hört, daß Sonnwend ist, seiner Künste höchstes Fest, erfaßt ihn ein Taumel, in dem er die Kinder alles Hölzerne von seinem Haus wegtragen heißt. Diese Zerstörung empört die Bürger, Kunrad aber wird vom Anblick Diebstahls, die ihm als eine Offenbarung des Lebens erscheint, so hingerissen, daß er durch die Bürger hindurchspringt und das Mädchen auf den Mund küßt. Die Empörung der Bürger beschwichtigt sich eher, als die Diebstahls, die für diese Schmach Rache plant.

Nun sind die Bürger draußen bei der Sonnwendfeier. In Kunrads Herz aber loht als Feuerznot der Minne Gebot. Rasendes Verlangen nach Diemut ergeißt ihn, und als diese nun auf dem Söller erscheint, ersleht er mit heißen Worten ihre Liebe. Wohl hat auch in ihrem Herzen der Funke gezündet; aber jetzt denkt sie nur an Rache. So lockt sie ihn in die Nebengasse, wo noch der Förderkorb am Boden steht. In ihn steigt Kunrad, und Diemut windet ihn empor. In halber Höhe aber läßt sie ihn schweben. So wird Kunrad zum Gespött der heimkehrenden Bürger. Da ergreift ihn furchtbare Wut, er nützt seine Zauberkraft: eisig umfang euch ewige Nacht,

weil ihr der Minne Macht verlacht. Alles Licht verlöscht, tiefes Dunkel hüllt die Stadt und ihre Bewohner. Den vor Wut rasenden Bürgern hält nun Kunrad vom Söller aus, auf den er sich geschwungen, eine mit persönlichen Beziehungen gespickte Rede, deren Grundgedanke ist, daß das Volk immer seine großen Meister erkennt und verfolgt. So habe man auch seinen schönen Willen erkannt, die Maid, die er erkoren, hab' ihn verlacht. Zur Strafe sei nun das Licht gelöscht. „Alle Wärme quillt vom Weibe, all' Licht von Liebe stammt aus heiß jungfräulichem Weibe, einzig das Feuer euch neu entflammt.“ — Nun wendet sich das Blatt. Alle haben in Kunrad den großen Mann erkannt. In die Selbstwürde mißt sich der Jammer ob der Finsternis und der gebieterische Ruf an Diemut, durch ihre Liebe der Feuersnot ein Ende zu machen. Diemut aber ist inzwischen selbst andern Sinns geworden; auch in ihr gewinnt die Liebe die Oberhand, wie nun das plötzliche Entflammen alles Lichtes kund tut.

Erste Aufführung in Dresden, am 21. November 1901.

2. Salome.

Drama in einem Aufzuge nach Oskar Wilde's gleichnamiger Dichtung in deutscher Uebersetzung von Hedwig Bachmann.

Personen: Herodes (Tenor) — Herodias (Mezzosopran) — Salome (Sopran) — Johanaan (Bariton)
Narraboth (Tenor) — Ein Page (Alt).

Auf der großen Terrasse im Palaste des Herodes, die an den Bankettsaal stößt, lagert des Tetrarchen Leibwache. Mit glühenden Blicken verzehrt der junge Hauptmann Narraboth die lüsterne Schönheit Salomes. Umsonst warnt ihn der Page, der das Krankhafte in diesem Weibe fühlt, der junge Hauptmann verzehrt sich in heißem Be-

gehren. Eine schwüle Nacht. In die Gespräche der Soldaten lärmte die Unterhaltung der Gäste im Saale. Da auf einmal ertönt eine mächtige Stimme wie aus einem Grabe. Schauer erfaßt selbst die rohen Soldaten. Der da ruft, ist ein Narr für die Einen, ein Prophet den Andern, jedenfalls ein Mann von furchtbarem Mute, der mit schreckbringender Rede den Herrschenden ihre Sünden vorhält und zur Buße mahnt: Jochanaan. Seine Stimme aber klingt so hohl, weil sie aus dem dunklen Grabe der Zisterne kommt, in der Jochanaan gefangen gehalten wird. Plötzlich tritt Salome in heftiger Erregung auf die Terrasse. Diese begehrliehen Blicke, mit denen der Tetrarch sie verfolgt, haben sie hinausgejagt und das Gezänk und Gerede der Schlemmer drinnen. In ihr wühlt das sündhafte Blut ihrer Mutter, die auf die Schmach ihres Buhllebens den Greuel der Blutschande häufte, als sie Herodes die Hand reichte. Die verworfene Umgebung, die Ueber sättigung durch alle Lüste haben all ihr Denken und Begehren vergiftet. Nach neuen Lüsten, ungekanntem Genießen heischen ihre kranken Sinne. Und als sie nun des Propheten Stimme hört, steigt in ihr das Verlangen auf, diesen Mann, den ihre Mutter verflucht, weil er ihre Schande brandmarkt, den der Tetrarch fürchtet, obwohl er gefangen ist, zu sehen. Wohl ist es verboten, aber ihren lüsternten Verheißungen vermag Narraboth nicht zu widerstehen. — Die seltsam düstere, in der Zerlumptheit der Gefangenschaft phantastisch großartige Gestalt des Propheten erregt Salomes wildes Begehren. Ihre verruchte Sinnlichkeit wirft sich ihm entgegen; er aber mahnt sie zur Buße. Immer heftiger wird ihr Begehren und als Narraboth sich verzweifelnd ins Schwert stürzt, achtet sie dessen nicht. Schauernd vor der Lasterhaftigkeit des jungen Weibes, mahnt er sie den einen Einzigen aufzusuchen, der sie retten kann, den Mann aus Galiläa. Doch er sieht, es ist umsonst: „Du bist verflucht, Tochter der blutschän-

derischen Mutter,“ und er steigt wieder in seine Zisterne hinab. —

Da kommen Herodes, Herodias und ihr Gefolge auf die Terrasse hinaus. Herodes leidet unter der Wucht seiner Schandtaten, die verruchte Herodias bleibt die kalte Schlange. Nur die sündhafte Gier nach seiner Stieftochter bringt des Tetrarchen Blut in Wallung. Aber Salome ist müde und kalt, Herodias voll bissigen Hohnes. Wütend ist ihr Haß gegen den Propheten, dessen Stimme diese entseßlich verruchte Tafelrunde schreckt. Doch Herodes hat eine geheimnißvolle Scheu vor dem Propheten. Es ist fast aus Angst vor der Zukunft, die Johanaan so furchtbar kündigt, daß Herodes nach Salomes Tanz begehrt, auf daß ihm Leben in die kalten Adern fließe. Und er schwört, daß er jeden Wunsch ihr erfüllen werde. Da tanzt sie den Tanz der sieben Schleier; ihr Begehren aber ist des Propheten Haupt. Und ob Herodes ihr alles bietet, was er an Herrlichkeiten sein eigen nennt, Salome entbindet ihn nicht von seinem Schwure. Da muß Johanaans Haupt fallen. Aber nicht um ihre Mutter an dem Propheten zu rächen, hat Salome sein Haupt begehrt, sondern um ihre Gier zu stillen. Doch als sie nun in wahn sinniger Brunst des Toten Antlig zerlöst, erschauert selbst Herodes. „Man töte dieses Weib!“ Und die Soldaten begraben sie unter ihren Schilden.

Erste Aufführung am 9. Dezember 1905 in Dresden.

Thomas.

Charles Louis Ambroise Thomas wurde in Metz am 5. August 1811 als Sohn eines Musikers geboren, trat mit 17 Jahren ins Pariser Konservatorium ein, wo er bereits ein Jahr später einen Preis errang. Der Römerpreis von 1832 verschaffte ihm einen dreijährigen Aufenthalt in Italien, wo-

nach er sich mit allem Eifer der dramatischen Komposition zuwandte. Von seinen neunzehn Opern haben etwa die Hälfte schöne Erfolge errungen. In Deutschland erfreut sich nur seine „Mignon“ (1866) größerer Beliebtheit. Nur ganz ausnahmsweise erscheint auf unseren Bühnen „Hamlet“ (1868), den die Franzosen hochschätzen, dem nach unserem Gefühl aber die Größe fehlt. Thomas' Kunst neigt zum Graziösen, ja Eleganten. Im lyrischen Ausdruck ist er Gounod verwandt. — Seit 1871 stand er als Nachfolger Aubers an der Spitze des Pariser Konservatoriums. Am 12. Februar 1896 ist er in Paris gestorben.

Mignon.

Oper in 3 Akten. Text nach Goethes „Wilhelm Meister“ von M. Carré und J. Barbier.

Personen: Wilhelm Meister (Tenor) — Friedrich (Tenor) — Philine (Sopran) — Laërtes (Bariton) — Lothario (Baß) — Mignon (Mezzosopran) — Farno (Baß).

(1. Akt.) Im Dorfwirtshaus geht es sehr lebhaft zu. Eine Schauspielergesellschaft hat sich darin einquartiert, was für die Bürger natürlich auch einen Anreiz bietet. Unter diese tritt jetzt Lothario, ein alter umherziehender Sänger. Aber die Aufmerksamkeit gilt ihm nicht lange, denn eben zieht eine Zigeunerbande auf und schickt sich sofort an, eine Vorstellung zu geben. Diese aber erfährt sehr bald eine Störung dadurch, daß Mignon sich zu tanzen weigert. Als Farno, der Führer der Zigeunerbande, sie mit Gewalt dazu zwingen will, wirft sich ein junger Mann, Wilhelm Meister, der auf der Durchreise hier abgestiegen ist, dem Grausamen entgegen. Er kauft ihm die Kleine ab, um ihr die Freiheit zu schenken. Sie aber besteht darauf, in ihres Befreiers Nähe zu bleiben. So soll sie ihn denn in Knabenkleidern begleiten. Inzwischen hat Wilhelm die Bekanntschaft des Schauspielers Laërtes gemacht, der ihn vor der Schauspielerin Philine warnt. Allerdings nur mit wenigem Erfolg, denn die leichtfertige

Schöne hat den Jüngling so rasch umgarnt, daß er jetzt, wo der junge Stutzer Friedrich die Gesellschaft zu einem Gastspiel auf seines Onkels Schloß abholt, ihr dahin folgt.

(2. Akt.) Im Schlosse setzt sich das Liebespiel zwischen Philine und Wilhelm fort zum großen Leidwesen Mignons, die ein eigenartiges Empfinden für ihren Erretter hegt. In einer solchen Stimmung zieht sie, einen Augenblick allein gelassen, ein Kleid Philinens an. Wilhelm, der hinzukommt, wird es beim Anblick der schönen Jungfrau klar, daß die bisherige Art des Zusammenseins nicht länger dauern dürfe. Beim Abschied merkt er erst, wie teuer ihm Mignon geworden, und auch sie wird sich im Trennungsschmerze ihrer Liebe zu Wilhelm bewußt. — (Verwandlung.) Im Schloßpark sehen wir Mignon in ihren alten Zigeunerkleidern bei Lothario, dem Sänger. Beide fühlen sich zu einander hingezogen. Der Alte hat Verständnis für des Mädchens Leid, und als nun Mignon, in eifersüchtigem Zorne gegen Philine, den Himmel beschwört, dieses Gartenhaus, in dem die Leichtfertige wohnt, zu verderben, reißt in dem seltsam wirren Geiste des Alten ein furchtbarer Plan. Wilhelm ist um Mignon voller Besorgnis, die auch Philine nicht verscheuchen kann. Endlich findet er sie. Aber Philine läßt ihn keinen Augenblick mit Mignon allein, sondern schickt diese nach ihrem Zimmer, um dort einen Strauß Wilhelms zu holen. Sobald Mignon diesen Namen hört, erwacht ihr Diensteifer. Sie bedenkt nicht, daß der Alte ihr eben zugeflüstert hat, daß er das Theater in Brand gesteckt hat, sondern eilt hinein. Da kommen auch schon alle entsezt herausgestürzt, Wilhelm aber stürmt voller Angst in das Schloß, aus dessen Trümmern er Mignon auf den Armen heraus trägt.

(3. Akt.) Die schwer kranke Mignon hat Wilhelm, unter des seltsamen Lothario Führung, nach der Villa Cypriani, ins Land, wo die Zitronen blühen, ge-

bracht. Er hat die Liebe des Mädchens erkannt, sein einziger Wunsch ist, sie glücklich zu machen. Aber wo ist Lothario hin? Da öffnen sich die stets verschlossen gewesenen Thüren zu den Gemächern des seit Jahren abwesenden Schloßherrn. Heraus tritt — Lothario in reicher Gewandung. Er ist dieses Schlosses Herr. Als alter Sänger hat er nach seiner *Sperata* gesucht, die ihm einst von Zigeunern geraubt worden. In Mignon glaubt er sie gefunden zu haben. Und in der That erwacht in ihr beim Anblick zahlreicher Erinnerungszeichen die Vergangenheit. Glücklich sinkt sie dem Geliebten und dem Vater in die Arme.

Erste Aufführung am 17. November 1866 zu Paris.

Thuille.

Ludwig Thuille ist am 30. November 1861 zu Bozen in Tirol geboren. Seine Ausbildung verdankt er der königlichen Musikschule in München, an der er seit 1883 als Lehrer wirkt. Seine Oper „*Theuerdank*“, zahlreiche Instrumental- und Chorkompositionen hatten ihm schon einen gewissen Ruf verschafft, als 1898 sein Märchenspiel „*Lobetanz*“ ihm reichen Erfolg brachte. Feinheit der Arbeit und Gewähltheit des Ausdrucks entschädigen für den Mangel einer starken Individualität. Dann aber bedeutet Bierbaums Text eine hoch erfreuliche Erscheinung auf dem Gebiet des Opernlibrettos. Auch Thuilles neuestes Bühnenspiel „*Gugeline*“ (1901) ist von Bierbaum gedichtet. Doch errang dieses Werk trotz freundlicher Aufnahme keinen dauernden Erfolg.

Lobetanz.

Ein Bühnenspiel von Otto Julius Bierbaum.

Personen: Lobetanz (Tenor) — die Prinzessin (Mezzosopran) — der König (Baß) — der Förster, der Henker, der Richter (Sprechrollen) — ein Wanderbursch (Tenor).

(1. Aufzug.) Irgendwo und irgendwann spielt diese schöne Geschichte, in einem blühenden Frühlingsgarten aber hebt sie an. Und die duftigsten Blumen im Garten sind doch die lieblichen Mädchen, die darin spielen. Greif zu, Lobetanz, greif zu! Bist du nun schon über die Mauer in den Garten gesprungen, so greif doch auch zu! Bist du auch ein fahrender Sänger, ist zerfezt dein Gewand, bist du doch ein prächtiger Bursch und singst, wie nur ein Vogel singen kann, oder ein Bursch, der nichts von der Krankheit der Prinzessin weiß. Was fehlt ihr denn? Sie lacht nicht mehr wie einst, ihre Wangen sind blaß, ihr Mund singt nicht mehr, sondern seufzet nur: Ach. O, die Mädchen wissen, was ihr fehlt, aber keiner fragt ja die Mädchen, die Hofdichter sollen heute beim Feste des Frühen=Rosen=Tages künden, was dem Königskinde fehlt. Und der König kommt, die Prinzessin und das Volk. Und es stolzieren einher die Dichter und künden ihre Weisheit. Das aber hilft nichts. Doch jetzt ein Geigenton. Wie die Prinzessin lauscht, und nun kommt er selber hervor und geigt und singt, und die Maid lebt auf. Rosen blühen auf den Wangen, die Augen leuchten dem Fiedler entgegen, der von dem Maienmorgen singt, da sie sich küßten unschuldig traut, „und spielten Bräutigam und Braut“. Doch flieh', Lobetanz, flieh', das ist ja Zauber, mit dem du das Königskind zwingst.

(2. Aufzug.) Der Lenz hat dein Herz geweckt, du froher Sänger, was tief drinnen in dir schlief ist zum Leben gedrungen. Nun magst du träumen, was werden will. Und siehe, sie kommt zu dir, die kranke Prinzessin, gesund zu werden bei dir. Und droben sitzt sie bei dir im Lindengezweig. Und die Welt versinkt euch weltentweit, droben in der grünen Heimlichkeit. Aber weh, ach weh. Der König und der Jagdzug sind plötzlich da, und alles hat ein Ende.

(3. Aufzug.) Im Kerker sitzt der einst so lustige Vogel. Doch „gestorben, gestorben, gestorben, muß sein, so fahr'

denn mit Fuchzen ins Höllenloch ein“. Und sie führen dich zum Galgen und sprechen dir dein Sprüchlein. Und der König, das Volk, die neidischen Sänger und die totfranke Prinzess auf der Bahre sind alle da. Nun wähl' dir die letzte Gabe, du armer Galgenvogel. So laßt ihn noch einmal singen. Und „o seht, o seht, wie überweht von Rosenglühen, das klare Gesicht“. Er singt sie ins Leben zurück, die liebe Princesse, bis sie ihm an die Brust fliegt: Du Meiner! Nun, laßt den Galgen, Hochzeit ist heute. „Ein Zauberer groß ist Lobetanz, schaut nur die Zweie an, der Galgen umgleißt von Glück und Glanz, Frühling hat Wunder gethan.“

Erste Aufführung am 6. Februar 1898 in Karlsruhe.

Tschaikowsky.

Peter Iljitsch Tschaikowskys hervorragende musikalische Bedeutung beruht zum weitaus großen Teile auf seinen Instrumentalwerken. Für die Oper fehlte ihm das rechte dramatische Leben. Immerhin verdienten seine dramatischen Werke auf deutschen Bühnen eine weit größere Verbreitung, als sie ihnen bisher zu teil geworden ist. Seine Stärke beruht in der Kraft des Iyrischen Ausdrucks und in der tiefen Empfindung. „Eugen Onegin“ (1879) hat sich auf deutschen Bühnen erfolgreich behauptet. Seine übrigen Opern sind: „Der Woitwode“ (1869), „Dpritschnik“ (1874), „Wakula“ (1876), „Die Jungfrau von Orleans“ (1881), „Mazepa“ (1882), „Das Pantoffelchen“ (1886), „Die Zauberin“ (1887), „Pique dame“ (1890) und „Jolanthe“ (1893). — Am 25. Dezember 1840 auf dem Hüttenwerk Wotkinsk geboren, ist Tschaikowsky in Petersburg in der Nacht vom 5. auf 6. November 1893, ein Opfer der Cholera, gestorben.

Eugen Onegin.

Lyrische Szenen in 3 Aufzügen. Text nach Puschkins Erzählung von Modest Tschaikowsky, des Komponisten Bruder.

Deutsch von A. Bernhard.

Personen: Larina, Gutsbesitzerin (Mezzosopran) — Tatjana (Sopran) und Olga (Alt), ihre Töchter — Filipjewna, Wärterin (Mezzosopran) — Eugen Onegin (Bariton) — Lenski (Tenor) — Fürst Gremin (Bariton) — ein Hauptmann (Baß) — Sarezki (Baß) — Triquet, ein Franzose (Tenor).

Wie die Bezeichnung als „lyrische Szenen“ andeutet, bietet der Textdichter kein selbständiges Werk, sondern folgt getreu, oft bis auf den Wortlaut dem Epos Puschkins, mit dem man eigentlich bekannt sein mußte — wie es in Rußland ja auch bei jedem der Fall ist — um der Oper recht folgen zu können.

(1. Akt.) Eugen Onegin ist aus einem tollen Genußleben zu seinem kranken Oheim berufen worden, dessen Gut er nach dem baldigen Tode desselben übernimmt. Er hat aus der Großstadt eine gründliche Uebersättigung an allen Genüssen und tiefe Verachtung der menschlichen Gesellschaft auf den einsamen Landsitz mitgebracht. Hier schließt er Freundschaft mit einem jugendlichen Schwärmer, dem Dichter Lenski. Durch ihn wird er bei der Gutsherrin Larina eingeführt. Die zwei Töchter derselben, Olga und Tatjana entsprechen der Doppelnatur ihrer Mutter, deren Jugend in die Zeit der Empfindsamkeit fiel, wo sie wie die andern von Richardson's Romanen sich rühren ließ, für Grandison schwärmte und Lovelack's wüsten Abenteuer mit ängstlichem Schaudern folgte. Das Leben hat sie später vernünftig, allzu vernünftig und nüchtern gemacht. Olga ist nun ein heiterer, oberflächlicher, genußfroher Badfisch geworden; Tatjana eine Träumerin, deren Schwermut durch das Lesen der Bücher, die die Mutter

einst ergriffen, noch gesteigert wird. Lenski ist mit Olga verlobt. Tatjana erkennt beim ersten Blick in Onegin die Verwirklichung ihrer Träume. Ihr Herz fliegt ihm entgegen, und in ihrer Schwärmerei enthüllt sie ihm in einem Briefe ihr ganzes Fühlen. Onegin ist durch diese Liebe tief gerührt; ein Gefühl, das des Menschenvertrauens, das er so lange nicht mehr gekannt, erwacht in ihm. Aber er kennt sich zu gut. Er weiß, daß ihm jedes Talent zum Ehemann abgeht. Und nun hält er es für seine Pflicht, diese Mädchenseele nicht zu täuschen, offen zu sein. Er lehnt ihre Liebe ab. Er nimmt die Schuld auf sich, aber er müßte nicht der weltgewandte Mann sein, wenn nicht auch hierbei hauptsächlich seine Ueberlegenheit über das einfache Landkind hervortreten würde. Tatjana aber hört nur die Zurückweisung, sie ist tief unglücklich. Ihr Ideal bleibt Onegin, der jetzt noch einsamer wird, trotzdem. —

(2. Akt.) Tatjanas Namenstag wird durch einen großen Ball gefeiert. Onegin geht auf Lenskis Bitten hin. Die dumme Gesellschaft, ihre beschränkten Urtheile über ihn ärgern ihn so sehr, daß er sich an Lenski dafür zu rächen sucht, indem er seiner Olga den Hof macht. Lenski nimmt den Scherz für ernst; es kommt zum Streit zwischen den Freunden, Lenski stürzt fort und schießt Onegin eine Forderung. Die gesellschaftlichen Rücksichten zwingen Onegin, die Forderung anzunehmen; ein duellwütiger Gutsherr, Sarezki, schürt Lenskis Born so sehr, daß eine Ausöhnung nicht möglich ist. — Dieser Abschnitt ist in Puschkins Werk die schärfste Satire, eine außerordentlich wirksame Verhöhnung des ganzen Duellwesens. — Hohn von Seiten Onegins ist es auch, wenn er zu seinem Sekundanten seinen Kutscher Gillot wählt. Aber das Duell wird furchtbar ernst; Lenski fällt, von der Kugel seines Gegners durchbohrt. (Es mutet diese Scene wie eine traurige Vorahnung des Dichters an; fiel er doch selbst im Duell

von der Kugel eines oberflächlichen Hofmanns, des 1895 im Elsaß verstorbenen Georges d'Anthès-Heckeren).

(3. Akt.) „Schier dreißig Jahre“ (bei Tschaikowsky sind es 26 Jahre, 3. Akt, 2. Scene Nr. 20) später. Dnegin hat ruhelos die Welt durchschweift. Jetzt ist er wieder in Petersburg, auf einem Ball beim Fürsten Gremm. Da, sieht er recht, die Fürstin Gremmina, diese vollendete Weltbame, ist „seine“ — Tatjana. Jetzt erwacht in aller Stärke seine Leidenschaft. Sie muß er erringen. Tatjana liebt ihn noch mit derselben Blut wie früher. Wenn sie Dnegin vorhält, er liebe sie nur, weil sie jetzt glänzende Weltbame geworden, so ist das nur ein Mittel, sich und ihren stürmischen Verehrer über ihr wirkliches Empfinden hinwegzutäuschen. Schließlich aber bricht ihr wahres Empfinden doch durch. Sie bekennt Dnegin, daß sie ihn wie ehedem liebt. Aber gleichzeitig spricht sie es auch aus, daß sie ihrer Pflicht als Gattin treu bleiben wird. Gebrochen stürzt Dnegin von dannen.

Verdi.

Giuseppe Verdi, der größte Musiker, den Italien im 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, ist am 10. Oktober 1813 als Sohn eines unbemittelten Wirtes in Roncole, einem kleinen, Busseto zugehörigen Dörfchen des alten Herzogtums Parma geboren. Seine früh hervortretende musikalische Begabung veranlaßte nicht nur den Vater, sein Möglichstes für die Ausbildung des Knaben zu tun, sondern verschaffte diesem auch bemittelte Gönner. Vom trefflichen Organisten Provesi vorgebildet, kam er nach Mailand, wo ihn das Konservatorium allerdings abwies. Die Gründe dafür sind bis heute unaufgeklärt geblieben. Für Verdi bedeutete es vielleicht ein Glück, denn für den Achtzehnjährigen war die Unterweisung eines voll im Musikleben stehenden Mannes, wie es der

Theaterdirigent Lavigna war, mehr, als nochmalige Schulfuchseri.

Der Weg führte ihn dann zunächst nochmals zum heimathlichen Busseto als Nachfolger seines früheren Lehrers. So kam er erst als Sechszwanzigjähriger auf die Bühne. Das ist später, als wir es von den meisten Italienern jener Zeit gewohnt sind. Trotzdem ist der „Oberto“, der 1839 in Mailand großen Beifall fand, ein durchaus unselbständiges Werk, und vielleicht verdankte er gerade der starken Anlehnung an Bellini den großen Erfolg beim breiten Publikum. Jedenfalls trug das Werk seinem Schöpfer vom Impresario Merelli den Auftrag auf drei neue, in Zwischenräumen von je acht Monaten zu liefernde Opern ein. Da lag die Gefahr sehr nahe, daß auch Verdi dem Theaterschlendrian anheimfallen würde. Das Schicksal bewahrte ihn, auf allerdings furchtbar grausame Weise, davor. Innerhalb dreier Monate mußte er sein junges Weib und die zwei Söhne, die es ihm geschenkt, begraben. Daß die komische Oper, die er in dieser Zeit kontraktlich schreiben mußte, ihm eine Niederlage eintrug, erscheint fast als Nothwendigkeit.

Aber so sehr das Unglück den jungen Künstler beugte, es brach ihn nicht. Die harte Prüfung führte ihn vielmehr in die Einsamkeit, damit zur Prüfung und zur Läuterung. Als Verdi am 9. März 1842 wieder von der Bühne herab sprach, war er ein anderer geworden. Sein „M a b u c c o“ war ein Werk voll hohen Ernstes, ja von strenger Herbheit und wirklicher Größe. Echte religiöse Stimmung und glühende Vaterlandsliebe beseelen es. Sein Urheber war jetzt mit einem Schlage ein berühmter Mann. Bis zum Jahre 1849 schrieb er zehn Opern, von denen „Die Lombarden“ (1843), „Hernani“ (1844), „Attila“ (1846) und „Die Schlacht bei Legnano“ (1849) große, wenn auch nicht nachhaltige Erfolge errangen, während die andern mehr oder weniger abfielen.

Schon ein Vergleich der Titel untereinander zeigt, daß jene Opern erfolgreich waren, die die Aussprache patriotischer Gefühle zuließen. In der That haben die Zeitverhältnisse maßgebenden Einfluß ausgeübt. In Verdis vereinsamtem Herzen war die Liebe zum Vaterlande mächtig aufgeflammt; er wurde in seiner Musik der Sänger der Leiden, der Hoffnungen und Wünsche seines nach Befreiung von der Fremdherrschaft, nach neuer Größe lechzenden Vaterlandes. Mit einer rückhaltlosen Hingabe, einer leidenschaft-

lichen Blut, einer hinreißenden Kraft tritt seine Musik für diese Gedanken ein, und sie hat einen so gewaltigen Erfolg, daß in der ganzen Musikgeschichte das Seitenstück dazu sich nicht mehr findet. In jenen Tagen ist Verdi, der Mensch und Bürger mehr noch, als der Künstler, der Liebling und Stolz seines Volkes geworden, dem der Ruf „Viva Verdi!“ ein Ersatz war für das polizeilich verpönte „Viva l'Italia“.

Und in dieser Stimmungskraft, dieser Leidenschaft für eine große Idee, diesem heiligen Ernst in der Anschauung von der Aufgabe seiner Kunst liegt auch das künstlerische Uebergewicht seiner Werke dieser Zeit über die seiner Zeitgenossen.

In der Arbeit unterscheiden sie sich im großen und ganzen nicht von denen der Besseren unter den anderen. Noch nicht; bald sollte auch hier ein Wandel eintreten.

Mit dem Jahre 1849 können wir ihn feststellen. Da wird durch die Revolution der Patriot Verdi frei; denn der hat seine Aufgabe, das Volk aufzurütteln, getan. So lange er aber so ganz zur Menge hatte sprechen wollen, durfte er nicht mit technischen Reformen und Vertiefungen kommen. Die Hauptsache war, daß er verstanden wurde, und das erreichte er zuerst, wenn er die allgemein übliche Sprache redete. — Für den Künstler Verdi aber blieb noch viel zu tun, und diesem half zur Erkenntnis seiner Aufgabe die Wandlung, die mit dem Menschenengeschah.

In das Herz des auf der Höhe des Lebens Stehenden war die Liebe eingekehrt. Giuseppina Strapponi, die geniale Darstellerin mancher Gestalt des Meisters, wurde 1849 sein Weib. Und diese zweite Ehe dauerte in glücklichstem Bunde bis zum Tode der edlen Frau (1898).

Nun muß die mehr allgemeine Idee des Vaterlandes vor rein menschlichen Gefühlen zurücktreten. Dem Dramatiker Verdi erwuchs die Aufgabe, an Stelle des mehr allgemein lyrischen Schwungs individualisierende Charakteristik zu setzen; der Musiker erkannte aus der Gesamtentwicklung seiner Kunst durch Cherubini, Spontini und Meyerbeer die Bedeutung der musikalischen Arbeit überhaupt, die bedeutsame dramatische Ausdrucksfähigkeit des Orchesters insbesondere. Schon die „Luisa Miller“ (1849), die wie noch drei andere Opern Verdis ihren Stoff einem Drama Schillers entnimmt, kündigt dieses Streben an, das aber dann seinen glänzenden Ausdruck in drei rasch auf-

einanderfolgenden Opern findet, die Verdis Weltruhm begründen. Der „*Troubadour*“ (13. Januar 1853) ist für die Entwicklung das weniger Wichtige. Der Stoff: wuchernde Romantik, im schlimmsten Sinn des Wortes, überdies eine Häufung nicht immer klarer Geschehnisse; die Musik: uneinheitlich im Stil und ungleichmäßig in der Durcharbeitung. Aber welche Kraft der Charakteristik! das sind Menschen, heißblütige Menschen, keine Schablonen. Welche Leidenschaft in Liebe und Haß, welche Schwung in der Melodie! Und endlich auch welche musikalische Dramatik! Das „*Miserere*“ im letzten Akt allein würde genügen, Verdi einen Platz unter den ersten Musikdramatikern anzuweisen.

Wir dürfen uns nicht irre machen lassen durch die dem Theaterschlendrian völlig anheimgefallenen Aufführungen, die bei uns üblich sind, wo Sänger, die den Stil nicht beherrschen, schundhafte Uebersetzungen singen. Wir dürfen auch nicht immer nur an das denken, was seither geleistet worden ist. Der Umstand allein, daß der „*Troubadour*“ wie die beiden zunächst zu nennenden Werke, noch heute, fünfzig Jahre nach dem Entstehen, zu den Lieblingsopern aller Länder zählen, müßte jene stutzig machen, die mit den Worten „triviale Effekthascherei“ so schnell bei der Hand sind.

Bedeutfamer schon durch den Stoff ist der bereits am 11. März 1851 aufgeführte „*Rigoletto*“. Gegenüber dem Drama Victor Hugos bedeutet das Textbuch zweifellos eine Steigerung, indem es das Interesse durchaus auf die tragische Gestalt des buckligen Hofnarren vereinigt. Und Verdi hat die eindringlichsten Töne für Freud und Leid, Hohn und Ehrerbietung, Leichtsin und jubelnde Rache gefunden. Im Sinne musikdramatischer „Arbeit“ ist das Quartett des letzten Aktes ein Meisterstück, das in der Zusammensetzung charakteristischer Aeußerungen der denkbar verschiedensten Gefühle zum Schönheitsklang seinesgleichen nicht hat.

Den bedeutfamsten Schritt nach vorwärts aber tat er in der „*Traviata*“ (6. März 1853). Ein moderner Stoff mit sehr wenig Handlung, dafür der eingehenden Behandlung der Seelenzustände bei der Entwicklung eines durchaus modernen Problems. Das war etwas Unerhörtes. Dazu nun in der musikalischen Ausführung ebenfalls Bevorzugung des Intimen. Wenige Personen, fast gar kein Chor und große Stellen in einem Parlandogefang,

der den Dialog des gesprochenen Dramas wohl zu ersetzen vermochte. —

Von nun an geht es, wenn auch mit manchen Ruhepausen, stetig vorwärts. Längst nicht alle Opern bedeuten Erfolge; aber Verdi ließ sich weder durch Glück noch durch Unglück auch nur einen Augenblick hemmen, auf der Bahn vorwärts zu schreiten, die ihn zum Ziele führen sollte.

Ueber den erfolgreichen „*Maskenball*“ (1859) und den weniger glücklichen, stark nach der „großen“ Oper hinzielenden „*Don Carlos*“ (1867) gelangt Verdi zur „*Aida*“ (1871), in der der „neue“ Stil zum ersten Male offenkundig wird. Auflösung der geschlossenen Form in die musikalische Rede ist das kennzeichnende Merkmal, in dem sich Wagners Einfluß verrät. Verdis eigene Entwicklung drängte aber zum gleichen Ende, als das wir den, im Texte etwas spröden „*Dtello*“ (1887) und den, durch die Uebertragung auf die „komische“ Oper selber stilbildend wirkenden „*Falstaff*“ (1893) betrachten können. Verdi ist aber auch hier durchaus nicht Systematiker um jeden Preis. Wo es ihm der Natur des Stoffes zu entsprechen scheint, wendet er auch jetzt noch die geschlossenen Formen der Oper an. Gleichzeitig steigert er sich in der Sorgfalt der orchestralen Arbeit, die ihre Wirkung allerdings nicht im Lärmmachen, sondern in der Feinheit und Eigenart sucht.

Neben diesem reichen dramatischen Schaffen hat Verdi auch noch einige Werke für Kirchenmusik geschrieben. Das „*Requiem*“ (1874) zu Manzoni's Gedächtnis ist zwar nicht frei von Theatralik — der Text ist auch für einen Dramatiker zu verführerisch — gehört aber trotzdem vermöge seiner tiefen Frömmigkeit, seiner oft bis zu mystischer Glut sich steigern den Inbrunst zu den wertvollsten Vertonungen der Totenmesse. Und Verdis allerletzte Gabe aus dem Jahre 1898, die „*Vier religiösen Stücke*“, zeigen beim Fünfundachtzigjährigen eine Stärke der Empfindung, eine Tiefe des Gedankens, eine Kunst der Arbeit und einen Wohlklang der Melodie, daß man nur staunen und verehren kann. Verdi starb zu Mailand am 27. Januar 1901. An seiner Bahre trauerte die ganze musikalische Welt.

1. Rigoletto.

Oper in 3 Akten. Text von F. M. Piave.

Personen: Der Herzog von Mantua (Tenor) — Rigoletto, sein Hofnarr (Bariton) — Gilda, Rigoletto's Tochter (Sopran) — Graf von Monterone (Baß) — Graf von Ceprano (Bariton) — seine Gemahlin (Sopran) — Sparafucile, ein Bravo (Baß) — Maddalena, seine Schwester (Mezzosopran).

(1. Akt.) Beim Herzog von Mantua ist eine frohe Feste, wie sie der leichtlebige Herzog liebt. Heute gilt seine Verehrung der Gräfin Ceprano, obwohl er gleichzeitig von einem Mädchen schwärmt, das er in der Kirche kennen gelernt hat. In seinem Lebensgrundsatz: „Freundlich blick' ich auf diese und jene“, wird er von seinem Hofnarr Rigoletto bestärkt, der ihm auch jetzt rät, den Grafen Ceprano doch einfach aus dem Wege zu räumen, um so bei der Gräfin freie Bahn zu gewinnen. Der Graf, der das gehört, schwört dafür dem Narren bittere Rache. Rigoletto aber begnügt sich nicht mit diesen Kupplerdiensten, sondern, als jetzt Graf Monterone eintritt, um für die Verführung seiner Tochter Rechenschaft zu verlangen, höhnt er den schmerzgebeugten Vater. Dafür trifft ihn, wie den Herzog, des Vaters grausiger Fluch. — (Verwandlung.) Rigoletto kommt die Straße herab zu seinem Hause. Monterones Fluch hat ihn tief erschüttert und ihm den ganzen Jammer seines Daseins vor Augen gerückt. Hier zu Hause hegt er sein kostbarstes Gut, seine Tochter Gilda; sie darf nicht ahnen, was er ist. Sorgsam späht er umher, merkt es aber nicht, daß ein junger Mann sich durchs Thor eingeschlichen. Als Rigoletto das Haus verlassen, stürmt der Student — wir erkennen in ihm den Herzog — vor und sinkt Gilda zu Füßen. Sie ist es, die er in der Kirche erschaut, beide schwören sich ewige Liebe. Nachdem der verkleidete

Herzog gegangen, bricht über Rigoletto sein Verhängnis herein. Die Hofgesellschaft hält das weibliche Wesen in Rigolettos Haus für seine Geliebte. Sie soll ihm zur Strafe für seinen Rat vom heutigen Morgen durch Ceperanos Freunde entführt werden. In seiner Ahnungslosigkeit läßt sich Rigoletto täuschen, er merkt erst das Schreckliche, als er in der Ferne seine Gilda um Hilfe rufen hört.

(2. Akt.) Ceperanos Genossen haben Gilda ins Schloß geschleppt, wo sie im Herzog ihren Geliebten findet. Er beruhigt das Mädchen und versichert Gilda seiner unwandelbaren Liebe. Da kommt auch Rigoletto. Eine Ahnung im Herzen sagt ihm, daß er hier sein geliebtes Kind findet. Aber mit zerrissenem Herzen spielt er den Lustigen, bis ihn endlich doch der Schmerz übermannt. Er fleht die Edeln an, ihn zu seinem Kinde zu führen. Da bricht sich plötzlich Gilda durch die Umstehenden Bahn. Mit dem Vater allein bekennt sie ihm alles. Rigoletto bleibt äußerlich ruhig, im Innern aber beschließt er furchtbare Rache; sein Entschluß, den Herzog zu töten, steht fest, als er jetzt sieht, wie Monterone, dessen Schicksal dem seinigen so ähnlich ist, in den Kerker geführt wird.

(3. Akt.) Zunächst will Rigoletto seine Tochter von ihrer Liebe zum Herzog abbringen. Zu diesem Zwecke verbirgt er sich mit Gilda gegenüber dem Hause des Banditen Sparafucile. Dieser hat eine schöne Schwester Madalena, ein leichtfertiges Weib, das ihm als Lockmittel für seine Opfer dient. Zu ihrem Entsetzen sieht Gilda, daß ihr Geliebter selbst die Straßendirne nicht verschmäht. Nun glaubt Rigoletto genug erreicht zu haben, und überredet seine Tochter, in Männerkleidern nach Verona zu fliehen. Morgen wird er ihr dahin folgen. Warum erst morgen? Gilda ahnt, daß ihr Vater einen bösen Plan hegt, sie verläßt ihn deshalb nur scheinbar und belauscht es, wie Rigoletto den Banditen zur Ermordung des jungen Mannes (des

Herzogs), der bei Maddalena weilt, dingt. Sparafucile nimmt den Sündenlohn; die Ausführung scheint um so leichter, als der Herzog durch ein aufsteigendes Gewitter veranlaßt wird, in des Banditen Haus zu übernachten. Aber Maddalena hat Gefallen an dem jungen Mann gefunden, und sie vermag ihren Bruder dazu, an seiner Stelle, wenn möglich, einen andern zu töten und diesen Leichnam dann Rigoletto auszuliefern. Und Gilda, die das alles mit angehört hat, ist entschlossen, an des Geliebten Stelle zu sterben. Was soll ihr das Leben ohne ihn? Beherzt klopft sie in ihren Männerkleidern an die Türe des Banditen, der kaum den Jüngling erblickt, als er ihn auch schon niedersticht. Rigoletto aber glaubt seine Rache befriedigt, als ihm Sparafucile in einem Sack eine Leiche herausgiebt. Er eilt sie im Flusse zu versenken. Da, was hört er? Ist das nicht der Herzog, der in der Ferne sein leichtfertiges Liedchen von den trügerischen Frauenherzen singt! Er reißt die Hülle von der Leiche und erblickt — o Entsetzen — sein eigen Kind, hingemordet mit seiner, mit des Vaters Beihilfe. O Monterone, wie furchtbar hat sich dein Fluch erfüllt!

Victor Hugo's „Le roi s'amuse“ hat den Stoff für diese Oper abgegeben. Nur sind Namen und Oper verändert. An die Stelle Franz I. von Frankreich ist der Herzog getreten, Rigoletto ist eine leichte Umgestaltung Triboulets. — Verdi's Oper wurde am 11. März 1851 in Venedig zum erstenmale aufgeführt. Oft wird sie in 4 Akten gegeben, wobei dann der 1. Akt bei der Verwandlung geteilt ist.

2. Der Troubadour.

Tragische Oper in 4 Akten. Text von Salvatore
Cammara no.

Personen: Graf von Luna (Bariton) — Gräfin
Leonore (Sopran) — Azucena, eine Zigeunerin (Alt)

Manrico (Tenor) — Fernando, Lunas Vasall (Baß) —
 Inez, Leonores Vertraute (Sopran) — Ruiz, ein Freund
 Manricos (Tenor) — ein alter Zigeuner (Baß).

(1. Akt.) Eine jener Opern, deren Textdichter sich weniger um den inneren Zusammenhang und die Klarlegung der Ereignisse, als um die Anbringung wirksamer Arien bekümmerte. — Der erste Akt beginnt in einer Wachtstube. Um die müden Soldaten wach zu erhalten, erzählt Fernando, des Grafen Luna Feldhauptmann, ein trauriges Ereigniß aus der Geschichte des Hauses Luna. Der alte Graf hatte zwei Söhne. Da wurde eines Tages am Bette des jüngeren eine Zigeunerin gefunden. Offenbar hatte sie das Kind verzaubert, denn von dieser Stunde schwand es sichtbar dahin. Dafür mußte die Hexe mit dem Feuertode büßen. Vor ihrem Ende beschwor sie ihre Tochter, sie zu rächen. Und diese tat es in furchtbarer Weise: eines Tages fand man die verkohlte Leiche des Kindes. Der alte Graf allerdings wollte niemals daran glauben, daß sein Kind tot sei und befahl seinem Sohne, dem jetzigen Herrn noch auf dem Totenbette, die Spur der Verbrecherin zu verfolgen.

(Verwandlung.) Im Garten des Schlosses Sargasto harret Gräfin Leonore sehnsuchtsvoll ihres geliebten Troubadours, den sie, wie sie ihrer Vertrauten Inez erzählt, einst beim Turnier kennen gelernt hat, bei dem er alle besiegte. Kaum haben die beiden den Garten verlassen, als Graf Luna ihn betritt. Eben verspricht er sich aus dem Lichtschimmer, der aus Leonores Fenstern blinkt, Hoffnung für seine Liebe, als eine Stimme ertönt: „Einsam von allen verlassen“. Und Leonore, die im Sänger ihren Troubadour erkannt hat, kommt herabgeeilt und fliegt im Dunkel in — Lunas Arme. Als aber jetzt der Troubadour erscheint, wird sie ihren Irrthum gewahr. Luna in wildem Zorne, stürzt auf den Sänger zu. Da wirft er den Mantel ab, es ist Ma-

rico, dessen (der Textdichter sagt uns nicht warum) der Tod durch das Beil harret, den aber jetzt der Graf im Zweikampf fällen will. Leonore aber wirft sich zwischen die beiden.

(2. Akt.) Im Lager, das die Zigeuner in einem verfallenen Schlosse aufgeschlagen, sehen wir die alte Azucena, bei ihr Manrico. Sind es die Flammen des Herdfeuers, die in ihr so traurige Erinnerungen wachrufen? Sie singt vom Tode ihrer Mutter, die in den Flammen gestorben, sie singt von der Rache, die sie genommen. Des alten Grafen Luna Sohn hatte sie geraubt, um ihn ins Feuer zu werfen, hatte sich aber vergriffen. Ihr eigenes Kind hatte sie verbrannt, wohlbehalten stand der Grafensohn an ihrer Seite. Entsetzt hört Manrico die furchtbare Kunde. Aber, wenn Azucena, die er bisher für seine Mutter gehalten, ihren Sohn verbrannt hat, wer ist denn er? Da fährt die Alte auf. Das sei alles nur wirres Gerede gewesen, selbstverständlich sei er ihr Sohn. Habe sie ihm nicht so oft schon Beweise ihrer Liebe gegeben, nicht noch kürzlich, als sie ihn totwund auf dem Schlachtfeld aufgefunden. Bei dieser Erinnerung erwacht Manricos Zorn. Graf Luna war es, der in der Schlacht über ihn hergefallen, während er vorher im Zweikampf den Grafen, von einem ihm unerklärlichen Gefühle übermannt, geschont hatte. Da kommt ein Bote, der ihm zwei Nachrichten überbringt. Einmal die Botschaft, daß Manrico die Verteidigung der Feste Castellor übernehmen soll, sodann die Nachricht, daß Leonore, in der Meinung, ihr Geliebter sei tot, noch heute den Schleier zu nehmen im Begriffe sei. (Wie der Sohn der Zigeunerin zu seiner militärischen Stellung kommt, verrät uns der Textdichter ebensowenig, als er uns eine Aufklärung darüber giebt, um welche Kämpfe es sich handelt. Aus dem folgenden geht aber hervor, daß die beiden feindlichen Heere von Luna und Manrico geführt werden.) — Nach einer Ver-

wandlung sehen wir die Vorhalle eines Klosters. Graf Luna hat sich hier mit seinen Mannen versteckt, um Leonore zu entführen. Diese kommt jetzt mit den Nonnen. Graf Luna stürzt hervor, da steht Manrico, den er für tot hielt, vor ihm, der mit seinen Mannen den Grafen zurückschreckt. Wer beschreibt Leonorens Seligkeit, als sie sich in des totgeglaubten Geliebten Armen findet.

(3. Akt.) Im Heerlager des Grafen Luna wird Azucena aufgegriffen, die Soldaten bezeichnen sie als Spionin. Da kommt Fernando hinzu, der in ihr die lang gesuchte Zigeunerin erkennt. Was sie hier gewollt? Sie sucht den Sohn. Wer ist es? Manrico. Wie frohlockt Luna, daß er des Feindes Mutter in Händen hat. — Im Schlosse Castellor bringt Manrico seiner geliebten Leonore die Nachricht, daß der Feind die Feste umzingelt hat. Doch das kann die Liebenden in ihrem Glücke nicht stören. Da aber wird Manrico die Mitteilung überbracht, daß seine Mutter in des Feindes Händen sei und zum Holzstoß geführt werden solle. Es gilt alles zu ihrer Rettung aufzubieten. „Vodern zum Himmel seh' ich die Flammen“, es ist die höchste Zeit; fort in den Kampf!

(4. Akt.) In der Schlacht sind Manricos Mannen besiegt, er selbst gefangen und bei seiner Mutter eingekerkert worden. Leonore hat bei der Erstürmung Castellors den Nachforschungen Lunas zu entfliehen vermocht. Jetzt sucht sie ihn selbst auf, um dem Geliebten die Freilassung zu erbitten. Da kein Flehen nützt, bietet sie sich selbst dem Grafen an, schwört sogar, daß sie ihm angehören wolle. Um diesen Preis soll sie selbst Manrico sofort die Rettung überbringen dürfen. — Im finstern Kerker sehen wir Manrico bei der alten Zigeunerin. Die Verzweifelte hat er in Schlaf gesungen, da kommt Leonore und bringt ihm die Freiheit. Als sie aber gestehen muß, daß sie dafür dem Grafen sich hingeben muß, beschuldigt er in wildem Grimme sie des Verrates. Doch, was ist das, Leonore wankt, sie

hat Gift genommen, der herbeieilende Luna findet sie sterbend in des verhaßten Nebenbuhlers Armen. Nun hemmt nichts mehr seinen Zorn. Manrico wird zum Tode geschleppt. Da fährt die Zigeunerin aus dem Schlaf auf. Wo ist ihr Sohn? Voll Hohnes reißt sie Luna ans Fenster: dort wird er soeben in die Flammen gestürzt. Da richtet sich das Weib hoch auf und in wilder Freude schleudert sie es dem Verzweifeltsten entgegen: „Er war dein Bruder! So bist du gerächt, o Mutter!“

Erste Aufführung am 13. Januar 1853 in Rom.

Der Text ist einem Drama des spanischen Romantikers Guttierrez nachgedichtet.

3. Traviata.

(Violetta.)

Tragische Oper in 3 Akten. Text nach A. Dumas'
„Kameliendame“ von F. M. Piave.

Personen: Violetta Valery (Sopran) — Flora Bervoix (Sopran) — Annina, Violettas Dienerin (Mezzosopran) — Alfred Germont (Tenor) — sein Vater (Bariton) — Baron Duphal (Bariton) — Marquis v. Orbigny (Bariton) — Dr. Grenvil, Arzt (Baß).

(1. Akt.) Bei Violetta Valery, einer gefeierten Vertreterin der Halbwelt, ist heute große Gesellschaft. Unter den Gästen befindet sich auch Alfred Germont, der ihr als begeisterter Verehrer vorgestellt wird. Ein starker Hustenanschlag nötigt Violetta, sich vom Tanze fernzuhalten. Als sie allein ist, sucht Alfred sie auf und bekennt ihr seine heiße Liebe. Das ist etwas so ganz anderes, als was sie gewöhnlich zu hören bekommt, daß es ihr ganz eigentümlich ums Herz wird. Wohl rät sie dem Jüngling, von ihr abzulassen, aber sie gewinnt es nicht über sich, ihn auf Nimmerwiedersehen gehen zu sehen. Das Verblühen der Kamelie, die sie ihm überreicht, soll ihm ein Zeichen des Wiederkommens sein. Glücklicherweise verläßt Alfred die Geliebte, die zum ersten-

mal Reue über ihr so niederer Lust gewidmetes Leben empfindet.

(2. Akt.) Alfred hat sich mit seiner Geliebten auf einen stillen Landsitz bei Paris zurückgezogen. Er lebt nur seiner Liebe und denkt gar wenig der alltäglichen Sorgen, wird aber an die Prosa der Wirklichkeit erinnert, als ihm die Kammerzofe Violettas mittheilt, daß ihre Herrin ihr Befehl gegeben habe, in Paris alle Wert- sachen zu verkaufen, um den Auswand bestreiten zu können. Da eilt Alfred selbst nach der nahen Stadt, um alles in Ordnung zu bringen. In seiner Abwesenheit kommt sein alter Vater, Georg Germont, zu Violetta. Er fordert von ihr die Freigabe seines Sohnes. Denn Alfred hat eine Schwester, sie ist verlobt, der Bräutigam aber würde sicher zurücktreten, erführe er von Alfreds Verbindung mit einer Dame ihresgleichen. Da entschließt sich Violetta nach schwerem Kampfe, das Opfer zu bringen. Als Alfred zurückkehrt, nimmt sie ohne nähere Erklärung von ihm Abschied. Alfred gewinnt keine Zeit, ihrem Beginnen näher nachzuforschen, denn plötzlich steht sein Vater vor ihm, der ihn in warmen Worten an die Heimat mahnt. Als aber Alfred jetzt einen Brief erhält, in dem ihm mitgeteilt wird, daß Violetta einem Feste bei der berühmten Halbwelt-dame Flora bei- wohnen wird, sieht sein Argwohn darin den Grund des Abschieds. Er stürzt wütend von dannen, so daß ihm sein Vater kaum zu folgen vermag. — (Verwand- lung.) In Floras Haus geht es toll zu. Zu ihrem Schrecken entdeckt Violetta, die an Baron Duphal's Arm hereintritt, Alfred an einem Spieltisch. Er beachtet sie nicht. Das kann sie nicht ertragen; sie sucht ihn auf und erklärt ihm, daß sie ihn verlassen, weil jemand, der ein Recht dazu habe, den sie aber nicht nennen könne, es verlangt habe. Alfred aber wirft ihr in seinem Zorne seine Börse vor die Füße. So behandle er eine feile Dirne. Vernichtet bricht Violetta zusammen.

(3. Akt.) In ihrem Schlafzimmer finden wir die franke Violetta. Die heimtückische Krankheit, die schon lange an ihr zehrt, ist infolge der Schwäche Alfreds zu heftigem Ausbruch gelangt. Und der Arzt muß der treuen Dienerin gestehen, daß Violettas Leben nur noch nach Stunden zähle. Violetta selber stirbt gern, da ja ihr Alfred sie verlassen. Da stürmt einer ins Zimmer. Es ist Alfred, dem sein Vater den Zusammenhang verraten, der nun kommt, die Geliebte mit fortzunehmen zu einem glücklicheren Leben. Aber es ist zu spät. Als nun auch Vater Vermont kommt, um das trotz seiner Vergangenheit edle Mädchen als Tochter willkommen zu heißen, findet er in den Armen seines Sohnes eine Sterbende.

Die Oper, die oft in 4 Akten gegeben wird, wobei dann der 2. Akt geteilt ist, wurde am 6. März 1853 in Venedig zum erstenmal aufgeführt.

4. Amelia oder ein Maskenball.

Große Oper in 5 Akten. Text von F. M. Piave.

Personen: Graf Richard, Gouverneur von Boston (Tenor) — Renato, sein Sekretär (Bariton) — Amelia, Renatos Gattin (Sopran) — Ulrica, eine Wahrsagerin (Alt) — Dschar, Page (Sopran) — Silvan, Matrose (Bariton) — Samuel und Tom, Verschworene (Bässe).

(1. Akt.) Graf Richard, Gouverneur von Boston, hält Audienz ab. Ein Page überbringt ihm die Liste der zum heutigen Maskenball geladenen Gäste. Mit besonderer Freude findet Richard auf ihr den Namen Amelia's, der Gattin seines Sekretärs Renato. Allerdings macht ihm sein Gewissen bittere Vorwürfe, ist doch Renato sein treuester Freund, der, wo er geht, „für sein Glück und für sein Leben“ wacht. Er hat auch die Verschwörung gegen seinen Herrn entdeckt; der aber will nicht einmal die Namen hören. Zur Audienz

meldet sich jetzt ein Richter, der das Urtheil auf Verbannung einer alten Wahrsagerin *Ulrica* zur Unterschrift überbringt. Da der Page lebhaft für die Alte eintritt, wird beschlossen, in Verkleidung diese selbst auf die Probe zu stellen.

(2. Akt.) In *Ulrica's* Zimmer kommt der Gouverneur als Fischer verkleidet, alsbald gefolgt vom Matrosen *Silvan*. Er läßt diesem bei der Wahrsagerin den Vortritt. Er werde im Dienste steigen und viel Geld gewinnen, ist ihr Sprüchlein. Richard leistet sich den Scherz, diese Prophezeiung sogleich in Erfüllung gehen zu lassen, indem er dem Matrosen außer einer Geldrolle einen Zettel, der ihn zum Offizier ernennt, in die Tasche schiebt. Dann kommt — Richard hat noch eben Zeit, sich hinter einem Vorhang zu verbergen — *Amelia*. Sie will ein Zauberkraut gegen die sündhafte Liebe, die sie, die verheiratete Frau, für Richard empfindet. Die Alte nennt es ihr, doch muß *Amelia* es sich selbst um Mitternacht an schauerlichem Orte pflücken. Kaum ist sie gegangen, als *Richard's* Gefolge eintritt. Er selbst tritt wieder vor. Die Alte soll ihm prophezeien. Er wird den Tod von *Freunde's* Hand erleiden. Die Gesellschaft lacht: „Nur Scherze sind's und Possen“. Wer denn der Mörder sei? Die Verschwörer unter dem Gefolge zittern, daß sie entdeckt sind. Die Antwort aber lautet: derjenige, der zuerst des Gouverneur's Hand drückt. In diesem Augenblick geht die Thür auf, *Renato* tritt ein und begrüßt den Freund mit kräftigem Händedruck. Soll der Gouverneur nicht über die böse Prophezeiung lachen? Ist doch *Renato* sein bester Freund! Da bringt *Silvan* mit Volk herein. Der Zettel hat verraten, daß der Fischer kein anderer ist als der verkleidete Gouverneur, und das Volk jubelt seinem Oberhaupte zu.

(3. Akt.) Mitternacht ist's. Beim Galgen sehen wir *Amelia*, die das Zauberkraut zu pflücken kommt. Da

tritt Richard zu ihr, sie zu schützen. Und Amelia vermag ihre Liebe nicht zu verbergen. Doch, wer naht dort? Renato. Die Sorge um seinen Herrn hat ihn fortgetrieben. Er weiß, daß die Verschwörer ihm hier auflauern. So tauscht er mit Richard den Mantel und schwört, die (von ihm nicht erkannte) tief verhüllte Dame in die Stadt zu geleiten, ohne einen Versuch zu machen, sie zu erkennen. Richard schlägt dann einen unbefetzten Weg nach der Stadt ein, Renato aber läuft mit seiner Begleiterin den Verschworenen in die Hände. Diese tun dem Sekretär kein Leid an, wollen aber wenigstens sehen, wer des Gouverneurs Schätzchen ist. Sie reißen der Verhüllten den Schleier ab, — voll Entsetzen erkennt Renato sein eigenes Weib. Was ist der Spott der Rote gegen den Schmerz über die Treulosigkeit des Freundes! Ein wilder Grimm erfaßt seine Seele; böser Gedanken voll, läd er die Führer der Verschwörung zum nächsten Morgen in sein Haus.

(4. Akt.) Renato will die ihm angetane Schmach mit eigener Hand an seiner Gattin rächen. Einmal nur noch soll sie ihre Kinder umarmen dürfen. In dieser Zeit gewinnt bei ihm ruhige Ueberlegung die Ueberhand. Ist denn nicht Richard viel schuldiger als dieses Weib? So soll denn er auch büßen. Den Führern der Verschworenen, die zu ihm ins Zimmer treten, gesellt er sich als Genosse hinzu. Sein Weib aber soll wenigstens an der Ermordung des Verführers beteiligt sein. Ohne ihr den Grund zu sagen, zwingt er sie, aus einer Urne einen Zettel zu ziehen. Er trägt Renatos Namen. So ist er zu Richards Mörder bestimmt. Mit ingrimmiger Freude nimmt er, zu der Böses ahnenden Amelia Entsetzen, die Einladung zu dem Balle beim Gouverneur an, die der Page jetzt überbringt.

(5. Akt.) Im bunten Maskengewühl weiß Renato vom Pagen zu erfahren, in welcher Maske der Gouverneur erschienen ist. Auch Amelia hat mit den Augen

besorgter Liebe Richard erkennt, den sie beschwört, zu fliehen, da die Gefahr ihm auf den Füßen sei. Doch Richard kennt keine Furcht. Er hat sich aber bezwungen, die Ehre des Freundes soll gewahrt bleiben, darum wird er Renato mit seiner Gattin als Gesandten nach England schicken. Nicht einmal sehen will er sie mehr, gleich hier sagt er ihr Lebewohl! „Du nimm hier das meine!“ zischt ihm da einer ins Ohr, — Renato, der den Freund niedersticht. Richards letzte Worte versichern Renato der Unschuld seiner Gattin, ihrer Keinheit und Größe. Nun noch die Bitte, Frieden zu halten, seinen Tod an keinem zu rächen, dann sinkt er entseelt zur Erde.

Piaves Textbuch ist eine Umarbeitung des Librettos „Gustave III.“, das Scribe ursprünglich für Rossini geschrieben hatte, das aber dann von Ueber komponiert wurde. Scribe hatte die aus rein politischen Gründen erfolgte Ermordung Gustav III. von Schweden (1771—92) in seiner Weise mit romanhaften Liebesgeschichten in Beziehung gebracht. Tatsächlich fiel der Schwedenkönig als Opfer seines Kampfes gegen die Adels Herrschaft. — In Italien verboten schon die politischen Verhältnisse die genaue Uebernahme des Scribeschen Librettos, und so wurde unter Veränderung der Namen das Ganze nach Amerika verlegt. Eine neue Umänderung erfuhr die Partitur für die Inszenierung in Paris. Hier spielen die Vorgänge in Neapel, aus dem Gouverneur war ein spanischer Grande geworden. — „Un Ballo in maschera“ erlebte seine Erstaufführung am 17. Februar 1859 in Rom.

5. Aida.

Tragische Oper in 4 Akten. Text von Ant. Ghislanzoni.

Personen: Der König von Aegypten (Baß) — Amneris, seine Tochter (Mezzosopran) — Aida, eine äthiopische Sklavin (Sopran) — Radames, ägyptischer Feldherr (Tenor) — Der Oberpriester (Baß) — Monastro, König von Aethiopien (Bariton).

(1. Akt.) Die Oper spielt im altägyptischen Memphis in der Pharaonenzeit. — Ein Krieg gegen die wilden Aethiopier steht bevor. Wen werden die Götter durch Ramphis, den Oberpriester, zum Feldherrn bestimmen? Radames' höchster Wunsch ist es, daß auf ihn die Wahl fallen möge. Ein herrlicher Held ist er ja auch, Amneris selbst, die stolze Königstochter, ist in Liebe zu ihm entbrannt. Er scheint aber keine Augen für sie zu haben, und als jetzt die Sklavin Aida erscheint, bemerkt Amneris an den Blicken der Beiden ihre verstohlene Liebe. Da naht auch der König und übergiebt Radames nach der Götter Willen den Oberbefehl gegen Amonastro, Aethiopiens König. Im festlichen Zuge gehen alle nach dem Tempel, Aida nur bleibt zurück; keiner ahnt den furchtbaren Zwiespalt, der ihr Herz zerfleischt. Keiner am Hofe weiß, daß sie Amonastros Tochter ist. Soll sie für den Vater beten, soll sie dem Geliebten den Sieg erslehen? — Im Tempel ist Radames mit den heiligen Waffen umgürtet worden, und heilige Opfer flehen zum Himmel um Sieg in diesem Kampfe.

(2. Akt.) Amneris will Gewißheit haben über ihrer Sklavin Aida Fühlen. Darum erzählt sie ihr, daß die Aethiopier zwar besiegt seien, daß aber Radames gefallen sei. Aidas Schmerz bei dieser Nachricht, ihr Jubel bei der Versicherung des Gegenteils verraten ihr verborgenes Empfinden. Prinzessin und Sklavin stehen sich als Nebenbuhlerinnen gegenüber. Wer wird siegen in diesem Kampfe der Herzen? — Die nächsten Scenen zeigen den feierlichen Empfang, der dem siegreich zurückkehrenden Feldherrn zu Theil wird. Der König schließt Radames in seine Arme, giebt ihm der Tochter Hand und verspricht ihm die Thronfolge. Aber auch Aida hat unter den Gefangenen einen Mann umarmt. Es ist ihr Vater, der sich aber nicht zu erkennen giebt, sondern den Aegyptern gegenüber behauptet, daß Amo-

naſro gefallen ſei. Da erwirkt Radames beim König den Gefangenen die Freilaffung, Mida nur und ihr Vater ſollen als Geißeln zurückbehalten werden.

(3. Akt.) Im Siſtempel verharret dieſe Nacht vor ihrer Hochzeit Amneris mit dem Hoheprieſter im Gebete. Hierher hat auch Radames, der entſchloſſen iſt, ſeiner Geliebten die Treue zu halten, Mida beſtellt. Bevor ſie aber mit ihm zuſammentrifft, tritt ihr Vater zu ihr und unter Androhung ſeines Fluches überredet er ſie, Radames zur Flucht und zur Mitteilung der Stellung des ägyptiſchen Heeres zu verleiten. Radames kommt. Seine Liebe iſt zu allem bereit. Er will mit Mida fliehen und verrät den einzigen ſicheren Weg. Da tritt Amonaſro hervor, der alles belauſcht hat, und giebt ſich zu erkennen. Radames iſt in Verzweiflung über ſeinen Verrat des Geheimniſſes. Als er ſich jetzt aber mit den beiden auf die Flucht machen will, vertreten ihm Amneris, der Hoheprieſter und die Wachen den Weg. Amonaſro und Mida, die er mit fortreißt, entkommen. Radames läßt ſich ruhig verhaften.

(4. Akt.) Amneris möchte Radames retten, wenn er nur ihre Liebe erwidern wollte. Er aber vermag ſeine Mida nicht zu vergeſſen und erträgt mit Gleichmut das Urtheil, das ihm die Prieſter ſprechen: der Tod durch Einmauerung in den Vulkantempel iſt ſein Loſ. — Nach einer Verwandlung ſehen wir die Bühne in zwei Stockwerke geteilt. Oben iſt das Innere des Vulkantempels, in dem eben die Prieſter die Deſſnung, durch die Radames in den kellerartigen Unterraum geſtiegen iſt, mit einem Steine verſchließen. Radames iſt gefaßt und ſchaut in Gedanken an Mida dem Tode entgegen. Da bewegt ſich etwas, neben ihm ſteht — Mida. Sie hat Kunde von allem erhalten, hat die Freiheit verlaſſen und ſich hier eingeglihen, um mit dem Geliebten gemeinſam zu ſterben.

Erste Aufführung in Cairo am 24. Dezember 1871.

Die Oper war um den Preis von 100 000 Frs. von Ismael Pascha, dem Khedive von Aegypten zur Eröffnungsfeier des Suezkanals bestellt, war auch rechtzeitig fertig. Die erste Aufführung mußte aber der Kriegszereignisse wegen auf ein Jahr verschoben werden. Den Stoff hatte Verdi vom Aegyptologen Mariette Bey erhalten; Camille du Boile besorgte den dramatischen Zuschnitt, Ghislanzoni die Versifizierung.

6. Othello.

Tragische Oper in 4 Aufzügen. Text von Arrigo Boito.

Personen: Othello (Tenor) — Jago (Bariton) — Cassio (Tenor) — Rodrigo, ein edler Venetianer (Tenor) — Lodovico (Baß) — Montano (Baß) — Desdemona (Sopran) — Emilia, Jagos Gattin (Mezzosopran).

(1. Akt.) Cyperns Volk steht am Hafen und sendet inbrünstige Gebete zum Himmel, daß er das Schiff erhalte, das man mit dem Sturme kämpfen sieht. Trägt es doch Othello, des Vaterlandes Stolz. Da, endlich, er ist gerettet und kommt die Hafentreppe herauf ins Schloß. — Unter seinen Soldaten hat der tapfere Mohr nur einen Feind, Jago, dem Othello Cassio in der Rangliste vorgezogen hat. Seither sucht Jago des Mohren Glück zu verderben. Den jungen Rodrigo heßt er auf, Desdemona, Othellos Gattin, den Hof zu machen und weiß nachher Cassio zum Streit mit den andern zu verleiten. Othello, über den Lärm empört, entsetzt Cassio seiner Stelle. Endlich ist Ruhe; liebevoll umschlungen können die Gatten ins Schloß zurückkehren.

(2. Akt.) Dem über die Ungnade seines Feldherrn trostlosen Cassio rät Jago, Desdemonas Fürsprache anzurufen. Jago kennt Othellos wahnwitzige Eifersucht. Durch sie will er sich an seinem Feinde rächen. Cassio ist in den Garten gegangen, Desdemona zu treffen, und

Jago, der vom Gang des Schlosses aus die Begegnung verfolgt, weiß durch hingeworfene Bemerkungen die Eifersucht des Mohren zu erregen. Desdemona wird sofort gewahr, daß ihr Gatte mißgestimmt ist, sie will ihn trösten, ihm ihr Taschentuch um den heißen Kopf binden. Doch der Mohr wirft das Tuch zu Boden, wo es Emilia, Jago's Gemahlin, aufhebt, die aber von ihrem Gatten gezwungen wird, das Tuch ihm zu geben. Othello und Jago sind allein. Durch gleichnerische Reden weiß der Falsche den Eifersüchtigen noch wilder zu machen. Als er ihn so weit hat, verspricht er ihm Beweise von Desdemonas Untreue mit Cassio. Diesen habe er in einem Liebestraum belauscht, auch besitze er ein Taschentuch Desdemonas. Der Mohr ist rasend und schwört blutige Rache.

(3. Akt.) Im Hauptsaal des Schlosses. Jago verspricht Othello Gelegenheit zu geben, Cassio zu belauschen. Als dieser kommt, verbirgt sich Othello im Erker. Cassio geht arglos in die Schlinge, die ihm Jago listig stellt. Dieser weiß seine Fragen so zu stellen, durch Zwischenbemerkungen alles so zu verdrehen, daß der verblendete Othello allerdings an die Schuld seines Weibes glauben kann, zumal Jago jetzt Cassio das Taschentuch Desdemonas, das er ihm heimlich zugesteckt hat, zu entlocken weiß. Othello vermag in seiner Wut kaum die venetianische Gesandtschaft zu empfangen, die ihm die Befehle des Dogen überbringt. Seine Abberufung von Cypern, die Ernennung Cassios zum Stellvertreter treibt seinen Zorn auf eine solche Stufe, daß er sich an Desdemona vergreift und sie zum Entsetzen aller auf den Boden schleudert. Nachdem alle den Saal verlassen, verlangt er von Jago Gift. Doch der weiß ihn zum Erdrosseln seines Weibes zu überreden.

(4. Akt.) Desdemona hat sich banger Ahnungen voll zu Bett gelegt. Was nur dem Gatten fehlt, dem sie in so inniger Liebe zugetan ist? In Gedanken an ihn

schläft sie ein. Finster tritt er ins Gemach. Fast rühren ihn seines Weibes unschuldsvolle Züge. Aber er hat ja „Beweise“. Er weckt sie auf, und kein Flehen, kein Beteuern hilft, — er erdroffelt das liebeleiche Weib mit eigener Hand. Ihr Köcheln ruft alle herein, Emilia an der Spitze, die dem verzweifelten Mohren das verhängnisvolle Spiel mit dem Taschentuch verrät. Jago entkommt, Othello aber erdolcht sich über der Leiche seines Weibes.

Erste Aufführung am 5. Februar 1887 in Mailand. — Außer Verdi hat nur noch Rossini den Helden der gewaltigen Tragödie des Briten in einer Oper verwendet. — Der Textdichter Arrigo Boito, am 24. Febr. 1842 in Padua geboren, ist selber ein hervorragender Komponist, der als einer der ersten in Italien für Wagner eintrat. Sein Hauptwerk ist die Oper „Mefistofele“ (1868).

7. Falstaff.

Lyrische Komödie in 3 Akten. Text von Arrigo Boito.

Personen: Sir John Falstaff (Bariton) — Ford (Bariton) — Fenton (Tenor) — Dr. Cajus (Tenor) — Bardolf (Tenor) und Pistol (Baß), Falstaffs Diener — Frau Quickly (Alt) — Frau Meg Page (Sopran).

(1. Akt.) Im Gasthaus zum Hosenbände herrscht Sir John Falstaff; wenigstens tut er so, als habe er aller Welt zu befehlen, jagt den Dr. Cajus, der ihn des Raubes beschuldigt, zum Hause hinaus, schimpft seine Diener Bardolf und Pistol aus, die nicht einmal geschickt genug seien, diese beiden Briefe den herrlichen Frauen Alice und Meg zu überbringen. Schließlich jagt er sie mit vielem Schimpfen zum Teufel. — (Verwandlung.) Im Garten von Fords Hause treffen zu Frau Alice Ford und ihrer Tochter Nannette, Frau Meg und die alte Quickly. Die beiden

Frauen wollen Falstaff, der ihnen zwei gleichlautende Briefe geschickt hat, für seine Liebeleien bestrafen. Kaum sind die Frauen fort, da erscheinen auch die Männer. Außer Ford sehen wir den jungen Fenton, Dr. Cajus und Falstaffs Diener Bardolf und Pistol. Letztere haben Ford verraten, daß der dicke Junker einen Angriff auf die Ehre seines Hauses plane. Dafür soll er bestraft werden. Es baut sich nun eine musikalisch bewundernswert kunstvolle Scene auf, indem sich zu den Stimmen des Liebespaares Fenton und Nannette einerseits die der Frauen, die der alten Quickly den Auftrag geben, Falstaff zum Stelldichein zu laden, andererseits die der Männer gesellen, bei denen Ford den Dienern den Auftrag giebt, ihn unter anderm Namen bei Falstaff zu melden.

(2. Akt.) So herrlich ist noch niemals Falstaffs Ruhm erstrahlt. Seine beiden Diener kommen Verzeihung bittend zu ihm zurück. Zu ihm kommt Frau Quickly, als Botin zweier Frauen, die ihn beide lieben. Von Frau Meg bringt sie ihm liebevollen Gruß, von Frau Alice gar die Einladung zu einem Stelldichein. Und nun meldet sich noch ein Herr Fontana. Es ist der verkleidete Ford, der Falstaff bittet, keine Mittel zu schonen, sich Frau Alice gefügig zu machen, damit auch er, Fontana, Hoffnung auf Erhörung habe. O Falstaff, Sir John, wie stehst du da! Giebt es im Reiche einen zweiten wie dich, zumal wie du jetzt ausziehst, im blindenden Gewand eines jugendlichen Stuzers?! Ford aber wütet in seiner Eifersucht. — (Verwandlung.) In Fords Hause bereiten die Frauen den Empfang Falstaffs. Die Sache sieht nicht unverdächtig aus. Ein riesiger Waschkorb wird hereingebracht, zwischen ihn und den Ofen ein Wandschirm aufgestellt, Alice aber setzt sich an den Tisch, die Laute im Arm, als sänge sie nur Liebe, nichts als Liebe zum dicken John, der jetzt hereintritt. O, Falstaff weiß sich bei den Damen zu benehmen. Als aber

jetzt von der Quicly Frau Meg gemeldet wird, ist ihm doch unbehaglich; er flieht hinter den Schirm, und nun kündigt Meg gar — Ford an, der voller Wut mit allen Nachbarn herbeieile. Die Männer stürmen herein und jagen gleich ins Haus, Ford durchsucht erst den Waschkorb, dann jagt auch er davon. Inzwischen wird Falstaff in den Korb gesteckt. Die Verliebten Fenton und Nannette haben die Gelegenheit wahrgenommen und sich hinter den Schirm versteckt. Jetzt kommen die Männer von der erfolglosen Jagd zurück. Einen Augenblick herrscht Stille, die durch einen schallenden Fuß unterbrochen wird. Es kam hinter dem Schirm her; das war sicher der Dicke. Der Schirm fällt endlich um — Nannette und Fenton spielen vergeblich die Harmlosen. Während aber Fenton zum Haus hinausgejagt, Nannette ausgescholten wird, haben die Frauen den Korb durch Diener ans Fenster schleppen lassen, wo jetzt sein Inhalt zum Fenster hinausgeworfen wird. Lautes Gelächter der Wäscherinnen, die Männer aber können sehen, wie ihre Weiber mit einem Liebhaber umgehen, wenigstens mit einem von Falstaffs Art.

(3. Akt.) Das hätte sich Falstaff denn doch nicht gedacht. Vor seinem Wirtshaus sitzt er und trinkt, und trinkt, den Neger herunterzuspülen. Von seiner Verliebtheit aber ist er noch nicht geheilt. Des werden die Frauen und Männer Zeugen, die es heimlich belauschen, wie Frau Quicly den Dicken zu einem erneuten Stelldichein im Park, bei der Herne-Eiche, um Mitternacht bestellt. Dort soll er gehörig bestraft werden. Ford, der Fenton nicht leiden kann, will diese Gelegenheit benutzen, seine Tochter mit Dr. Cajus zusammenzubringen und verabredet deshalb mit diesem eine Maske. Er ist aber von Frau Quicly belauscht worden, die den Frauen, die auf Fentons Seite stehen, alles verrät. — (Verwandlung.) So wird denn in die von Ford verabredete Maske beim abendlichen Spuk Bardolf gesteckt,

den sich Dr. Cajus fängt, während Fenton seine Mannette als Feenkönigin abführt. Sir John aber ergeht es fürchterlich. Kaum ist er im besten Gespräch mit Frau Alice, da kommt das „wilde Heer“, das über den Dicken herfällt und ihn auf alle mögliche Weise quält. Schlimmer aber noch, als das alles, ist die Schande, als nun der ganze Streich ihm enthüllt wird, er sieht, daß er nur zum Narren gehalten worden ist. Doch der Spaß soll, wie Ford verkündet, ein schönes Ende erhalten. Ein Brautpaar soll gesegnet werden. Frau Alice bringt gleich noch ein zweites hinzu. Ford segnet beide. Die Masken fallen, und Ford macht gute Miene zum bösen Spiel, das die Frauen nun auch mit ihm getrieben. Falstaff aber, der jetzt ja nicht der einzige Hereingefallene ist, gewinnt nun schnell mit seinem Humor wieder Oberwasser: „Es ist in der Welt ja alles nur Spaß, und wer zuletzt lacht, lacht am besten.“

Erste Aufführung am 9. Februar 1893 zu Mailand.

Vgl. Nicolais „Luftige Weiber“. Falstaff ist der gewichtige Held zahlreicher Opern; u. a. von Salieri (1798), Balfe (1838) Adam (1856), Dittersdorf (1796) u. v. a.

Richard Wagner.

Wilhelm Richard Wagner ist die alle überragende künstlerische Erscheinung des 19. Jahrhunderts. Der größte Musikdramatiker aller Zeiten, war er gleichzeitig genialer Dichter, tiefdringender Denker, feinsinniger Aesthetiker, gewandter Journalist, überdies ein unternehmungslustiger Mann. Aber das alles bildet erst in der Gesamtheit seine Erscheinung, keine dieser Seiten war entbehrlich zur Erreichung der großen Ziele, die er sich gesteckt, und die er auch verwirklicht hat.

Am 22. Mai 1813 wurde er zu Leipzig geboren; seinen Vater, der Polizeiaktuar war, verlor er, als er kaum ein halbes Jahr alt war, und auch sein Stiefvater, der Schauspieler und Lustspielsdichter Geyer, starb bereits 1820. Die ersten Jugendjahre verlebte Richard in Dresden, wo er die Kreuzschule besuchte und mannigfache Anregungen empfing. Sein Talent schien aber damals hauptsächlich auf die Dichtkunst, allerdings die dramatische, gerichtet; lange beschäftigte ihn der Plan einer Tragödie im Stile Shakespeares. Erst die Uebersiedelung nach Leipzig, wo seine Schwester Rosalie am Stadttheater wirkte, brachte ihn in so nahe Beziehungen zur Musik, daß er, nach Absolvierung des Nicolaighymnasiums, neben seinem philosophischen Universitätsstudium unter Theodor Weinlig's Leitung dem theoretischen Studium der Musik oblag. Wagners früheste Compositionen sind an und für sich nicht bedeutend, künden aber doch durch manchen kühnen Zug in der Melodieführung und Harmonisierung den späteren Neuerer an. Der Aufenthalt bei seinem Bruder Albert, der in Würzburg als geschätzter Sänger wirkte, zeitigte bei Richard im Jahre 1833 die erste Oper (frühere Pläne waren verworfen worden), „Die Feen“, nach Gozzis, „Die Frau als Schlange“, die er aber nirgends zur Annahme brachte. Erst 1888 wurden die „Feen“

in München gegeben; es war ein Experiment, das mit Recht nicht oft wiederholt wurde.

Im folgenden Jahre 1834 begann Wagners praktische Tätigkeit als Musikdirektor am Magdeburger Stadttheater, wo er eine zweite Oper „Das Liebesverbot“ schrieb, die bei der Aufführung 1836 keinen Erfolg errang. In Magdeburg verheiratete sich Wagner mit der Schauspielerin Minna Planer, ging als Kapellmeister nach Königsberg, das er aber noch vor einem Jahre wegen des Bankrotts des Theaterdirektors wieder verließ, um im Herbst 1837 die Kapellmeisterstelle des neu eröffneten Theaters in Riga zu übernehmen. Da Wagner einsah, daß ihn diese Tätigkeit in seiner Entwicklung nur aufhielt, wandte er sich 1839 mit seiner Frau kurz entschlossen über London nach Paris. Eine schwere Zeit hob damit für ihn an. Um den nötigsten Unterhalt zu gewinnen, mußte er musikalische Handlangerdienste tun, Arrangements beliebter Stücke, französische Chansons und Aufsätze für Tagesblätter schreiben. Mit der Bearbeitung des Klavierauszugs von Halévy's „Königin von Cypern“ schloß diese Zeit. Trotzdem sind diese drei Pariser Jahre (1839—42) von hoher Bedeutung für die Entwicklung Wagners geworden, der hier die beste Gelegenheit zum Studium der musikdramatischen Litteratur hatte. Ueberdies hatte Wagner trotz der zersplitternden Tätigkeit noch Zeit zu eigenem Schaffen gewonnen. Als er im April 1842 die Rückreise nach Deutschland antrat, nahm er neben der „Faust-Ouverture“ zwei fertige Opern mit: „Rienzi“, den er schon in Riga begonnen, und „Den fliegenden Holländer“, zu dem ihn die stürmische Ueberfahrt nach London angeregt hatte. Beide Opern waren bereits angenommen; „Rienzi“ in Dresden, der „Holländer“ auf Meyerbeers Empfehlung hin in Berlin.

Am 20. Oktober 1842 brachte die Erstaufführung des „Rienzi“ in Dresden einen so großartigen Erfolg, daß der „Fliegende Holländer“ von Berlin zurückerbeten wurde, um schon am 2. Jan. 1843 in Dresden, wo Wagner inzwischen Hofkapellmeister geworden war, in Scene zu gehen. Nur wenige Wochen lagen zwischen der Aufführung der beiden Werke, und doch bedeuten sie für die Entwicklung des Meisters zwei durchaus getrennte Perioden, in der Geschichte der Oper Ende und Beginn zweier Epochen. „Rienzi“ war weiter nichts, als ein allerdings sehr

wertvoller Vertreter der „großen Oper“, wie sie Meyerbeer und Genossen auch geschrieben hatten, „der fliegende Holländer“ aber war die neue Tat, die mit der Ueberlieferung brach, und in der ganzen Art des scenischen Aufbaus nicht nur, sondern auch in der Harmonisierung, der musikalischen Charakteristik und Vereinheitlichung durch das Leitmotiv etwas Neues, Unerhörtes gab. Von jetzt ab ließ sich diese Erscheinung nicht mehr mit den gewöhnlichen Maßstäben bewerten und so geschah, was noch bei jeder Reformation, die immer zugleich eine Revolution sein muß, geschehen ist, — es entstand eine Spaltung. Und diese Spaltung mußte sich naturgemäß mit jeder neuen Rundgebung des Meisters zu unbedingter Anhängerschaft oder zur völligen Befehdung steigern, bis diese neue Kunst erst ins Volk gedrungen war, der Gesamteindruck sich so gefestigt hatte, daß eine Zeit völliger Bewunderung und Würdigung, ohne einseitige Verdammung des Andersgearteten anheben konnte, wie wir ihr jetzt entgegengehen.

In diesen Dresdener Jahren entfaltete Wagner eine Tätigkeit, für die die Bewunderung nicht leicht zu hoch gegriffen werden kann. Schon am 19. Oktober 1845 ging „Tannhäuser, oder der Sängerkrieg auf der Wartburg“ zuerst in Dresden in Scene. Der Meister aber dichtete bereits den „Lohengrin“, der in den nächsten Jahren bis 1847 komponiert wurde, schrieb an den „Meistersingern“ und entwarf die „Nibelungen“. Nebenher wirkte er als Reformator auf dem Gebiete der Interpretierung der älteren Meisterwerke der Musik, erwirkte durch seine großartigen Vorstellungen der Opern *Glücks*, dessen „Sphigie in Aulis“ er neu bearbeitete, aufs neue die Bewunderung für seinen großen Vorgänger, und enthüllte die Gewalt von Beethovens „9. Symphonie“ der staunenden Welt. An eigenen Kompositionen sind noch zu nennen eine „Kantate“ zum Dresdener Sängerefest von 1843 und das oratorienartige „Liebesmahl der Apostel“. Auch auf Karl Maria von Weber komponierte er eine Trauerkantate und hielt bei der Beisetzung der, von London überführten, Leiche die Trauerrede, die bewies, wie richtig er diesen deutschen Meister einschätzte.

Da kam das Jahr 1848 und zog auch Wagner in seine Bewegung, zunächst allerdings nur künstlerisch. Er reichte beim Ministerium den „Entwurf eines Nationaltheaters“

des Königreichs Sachsen“ ein. Die völlige Nichtbeachtung seiner Vorschläge hat dann wohl mit dazu beigetragen, ihn zur Beteiligung am Maiaufstand 1849 zu verführen. Die Niederwerfung der Bewegung zwang Wagner zur Flucht. Ueber Weimar, wo L i s z t weilte, ging er nach P a r i s und dann nach Z ü r i c h, wo er sich für die nächsten Jahre niederließ. —

Es ist aus der gesamten doktrinären Zeitströmung, wie aus Wagners eigenen Erlebnissen leicht erklärlich, daß auf die außerordentlich produktive Dresdener Zeit jetzt eine Art Rückschlag erfolgte. Es galt das aus dem Innern heraus, gewissermaßen als persönliche künstlerische Notwendigkeit Geschaffene zu rechtfertigen, gegen die Angriffe Anderer zu verteidigen, gegenüber dem gegensätzlichen Vorhandenen als das Richtige nachzuweisen. So entstanden jetzt die hochbedeutsamen programmatischen und polemischen Schriften: „Die Kunst und die Revolution“ (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1850), „Kunst und Klima“ (1850), „Oper und Drama“ (1851), „Eine Mitteilung an meine Freunde“ (1851). Das Erscheinen des vollständigen Textes der „Nibelungen“ (1853) zeigte, daß allerdings auch jetzt die künstlerische Produktion nicht aussetzte.

Das Wichtigste für die künstlerische Persönlichkeit Wagners aber ist, daß durch diese gedankenhafte Tätigkeit, durch diese genaue Festlegung seiner Ziele und Absichten, die eigene Schaffensart beeinflusst wurde. Sie wurde selber programmatischer, eine bewußte Erfüllung bewußter Grundsätze. So sind die Werke dieser dritten Periode Wagners weit einheitlicher in der Gesamtwirkung, sie entsprechen in viel höherem Maße dem Ideale des Meisters, — sind aber andererseits gerade dadurch auch einseitiger geworden. Sie sind eben durchaus und nur Musikdramen. Das ist selbstverständlich im letzten Sinne nur ein Vorzug, bewirkt aber, daß sie eben nur dann künstlerisch wirken können, wenn sie als Musikdramen gegeben werden. Außerhalb der Bühne büßen sie die Wirkung ein, absolute Musik sind sie nicht und wollen sie nicht sein. Daß Wagner solche zu schreiben vermochte, wenn er wollte, zeigen jene Stellen seiner Musikdramen, wo er absolute Musik für dramatisch berechtigt hielt, zeigen einzelne Meisterwürfe der Melodiebildung, wie Walters „Preislied“ in den „Meistersingern“, wie das „Liebeslied“ in der „Walküre“. Wer die Großartigkeit dieser Kunst nicht erfaßt, der spricht eben nur

gegen sein eigenes Fassungsvermögen. Wer den Gedanken einer Musik, die nur in Verbindung mit dem Worte der Dichtung und dem Bilde der Scene wirken will, nicht begreift, dem ist nicht zu helfen. An der hinreißenden Gewalt dieser Kunst, die die verschiedensten Künste zur vollkräftigen Mitwirkung anbietet, und sie mit der tiefdringenden Tätigkeit des Geistes und der Spekulation verbindet, ändern diese Zweifel nichts. Ein verhängnisvoller Fehler aber ist es, wenn man aus ihrer Größe die Alleinberechtigung dieser Kunst, oder auch dieser musikdramatischen Richtung folgern will, wie es so oft geschieht und noch öfter in den Zeiten des Kampfes geschah. Da spricht die Entwicklung selber das gerechte Wort, und sie hat es schon gesprochen. Mozarts Opern haben durch Wagners Musikdramen nichts eingebüßt. Das sind verschiedene Welten. Ragen denn nicht die Gipfel weit auseinander, wenn auch die Basen zusammenstoßen?

Außerlich verliefen diese Jahre der Verbannung recht traurig, und Wagner geriet immer tiefer in so mißliche Geldverhältnisse, daß auch die opferwillige Güte seiner Freunde nicht helfen konnte. Ein Lichtblick war die Erstaufführung des 1847 entstandenen „Lohengrin“, die Liszt am 28. August 1850 zu Weimar ermöglichte. 1855 finden wir Wagner in London, als Dirigent der „philharmonischen Gesellschaft“, 1860 in Paris. Noch immer glaubt er, nur von hier aus durchdringen zu können. Drei Konzerte in der „Salle Ventadour“ kosteten 10 000 Frcs., seinen „Tannhäuser“ aber, dessen Aufführung in der „großen Oper“ der Kaiser 1861 selbst befohlen, mußte er der opponierenden Clique wegen schon nach der dritten Aufführung zurückziehen.

Da endlich eröffnete die Amnestie Wagner 1861 die Rückkehr nach Deutschland. In Karlsruhe und Wien war „Tristan und Isolde“, das seit zwei Jahren fertig vorlag, angenommen, die Aufführung aber ließ noch lange auf sich warten. Zu Biebrich am Rhein arbeitete inzwischen Wagner an den „Meistersingern“, denen auch die Zeit in Wien (1863) gewidmet war. Aber die Konzertreisen nach Petersburg und Prag hatten nur vorübergehende pekuniäre Hilfe gebracht, die Not war tatsächlich aufs höchste gestiegen, als sich plötzlich und völlig unerwartet eine Hilfsquelle aufthat, die Wagner nicht nur für alle Zeit von jeder pekuniären Verlegenheit befreite, sondern ihn gleichzeitig auf eine gesell-

schastliche Stufe hob, wie sie weder vorher noch nachher ein Künstler eingenommen hat, die der gesellschaftlichen Stellung des ganzen Künstlerstandes zugute gekommen ist. Der junge Bayernkönig Ludwig II. hatte 1864 den Thron bestiegen. Er berief Wagner, den er aufs höchste bewunderte, nach München, wo ein inniges Freundschaftsverhältnis das Dichterwort „Es soll der König mit dem Sänger gehn“ zur Wahrheit machte. Nun konnte Wagner wieder arbeiten. Der junge Hans von Bülow wurde nach München berufen. Unter seiner Leitung ging „Tristan und Isolde“ am 10. Juni 1865 zum erstenmale in Scene. Bald darauf verließ Wagner München und siedelte sich in Triebshen bei Luzern an, wo zunächst „Die Meistersinger“ vollendet wurden, die am 21. Juni 1868 in München ihre Erstaufführung erlebten. Leider dauerte die gemeinsame Arbeit beider Künstler nicht mehr lange, indem sich Bülow's Gattin Cosima 1869 von ihrem Gatten trennte, um sich mit Wagner zu verbinden. Und jetzt, als hoher Fünfziger, ging der Meister noch an die Erfüllung zweier Aufgaben, deren jede wie ein Lebenswerk anmutet: die Vorführung der Niefentetralogie, „Der Ring des Nibelungen“ und die Gründung eines deutschen Festspielhauses. Schon am 22. September 1869 erschien „Das Rheingold“ auf der Münchener Bühne, am 26. Juni des folgenden Jahres folgte ebenda „Die Walküre“. Nun durfte man an die Verwirklichung des zweiten Planes gehen, zumal die Siege des Jahres 1871 in weiten Kreisen den Gedanken einer deutschen Kunst erweckt hatten. Ihr aber sollte der Bau geweiht werden, für den Wagner das kleine Städtchen Bayreuth, wohin er 1871 übersiedelte, ausersehen hatte. Die Aufführung musikdramatischer Festspiele in regelmäßigen Zwischenräumen, eine durchaus nationale, den Meisterwerken deutscher Kunst gewidmete Bühne, war Wagners Ziel. Seine Erben haben, indem sie aus Bayreuth nur ein Wagnertheater machten, des Meisters Absichten nicht erfüllt. 1872 war der Grundstein gelegt worden, in der Zeit vom 13. bis 30. August 1876 fanden die drei ersten Aufführungen des vollständigen „Rings des Nibelungen“ statt, „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ wurden dabei zum überhaupt erstenmale gegeben. An der Flut der Schriften, an der Hitze des Kampfes der Meinungen, den diese Tage hervorriefen, kann man einigermaßen ihre Bedeutung für

die Kunst ermessen. Das aber wagte auch der Kühnste nicht zu hoffen, daß die Nibelungen jemals in dem Maße zum ständigen Spielplan der deutschen Bühnen gehören würden, wie es schon heute der Fall ist. Die ungeheuren Anforderungen, welche Wagner an die Bühnen gestellt hat, haben die Anspannung aller Kräfte zur Folge gehabt und Leistungen gezeitigt, die man früher für unmöglich gehalten hätte. Ein Werk noch hat Wagner geschaffen, das „Bühnenweihfestspiel“ „Parsifal“, das im Juli-August 1882 in Bayreuth, dem es der Meister als Vermächtnis zugesprochen hat, unter Wagners persönlicher Leitung zum erstenmal aufgeführt wurde. Auch die Wiederholungen für das Jahr 1883 bereitete er selbst noch vor. Die Aufführungen erlebte er nicht mehr; am 13. Februar 1883 ist er in Venedig gestorben. Seine Leiche aber ruht in Bayreuth, nahe bei seiner Villa „Wahnfried“, wo sie am 18. Februar in die Erde gesenkt wurde.

1. Rienzi.

Der Letzte der Tribunen.

Große tragische Oper in 5 Akten.

Personen: Cola Rienzi, päpstlicher Notar (Tenor) — Irene, seine Schwester (Sopran) — Stefano Colonna (Bass) — Adriano, sein Sohn (Mezzosopran) — Paolo Orsini (Bass) — Raimondo, päpstlicher Legat (Bass) — Baronzello (Tenor) — Cecco (Bass) — ein Friedensbote (Sopran).

In Rom zur Zeit der leidenschaftlichen Geschlechterkämpfe um die Mitte des 14. Jahrhunderts.

(1. Akt.) Wir werden Zeugen einer jener Ausschreitungen der sogenannten „Edeln“, der Nobili, die das Leben in der Hauptstadt der Christenheit so unsicher, wie in einem Raubstaate machten. Paolo Orsini kommt mit einer Anzahl Anhänger. An Rienzi's, des päpstlichen Notars Haus, legen sie eine Leiter an. Es gilt den Raub Irene's, der schönen Schwester Rienzi's. Diesemal soll die Geschlechterfeindschaft einmal etwas gutes

bewirken. Durch Frenes Hilferufe wird Steffano Colonna, der erbitterte Feind der Orsini, mit einer Schar herbeigerufen. Sofort kommt es zum Kampfe, während dessen Steffanos Sohn, Adriano, durch das Gewühl dringend, Frene befreit. Der Kampf tobt weiter. Vergeblich mahnt Raimondo, der päpstliche Legat, zur Ruhe. Erst als jetzt Kienzi erscheint, läßt das Volk auf seine Mahnung hin sofort vom Kampfe ab. Staunend sehen die Nobili, wie groß des Notars Macht ist. Einen Augenblick ruht der Kampf. Da erblickt Kienzi seine Schwester und die Leiter an seinem Hause. Nun wird ihm der Zusammenhang klar. Voll Bornes schleudert er den Nobili ins Gesicht, daß sie Räuber seien. Da erwacht der ganze Stolz der „Edeln“. Was, dieser Plebejer wagt ihnen etwas zu sagen! Draußen, vor der Stadt, wollen sie ihren Streit weiter ausfechten. Auf Kienzi aber stürmt das Volk, stürmt der päpstliche Legat ein, endlich sein Versprechen wahr zu machen und Rom von dieser Tyrannei zu befreien. Nachdem er sich den Beistand der Kirche gesichert, entschließt er sich, das Werk zu wagen. Wenn der Trompete Ruf ertöne, dann sollen Roms Bürger freudig herbeiströmen, dann sei die Stunde der Freiheit da. Unter Adrianos Schutz läßt Kienzi seine Schwester zurück; er ahnt wohl die Liebe, die die beiden jungen Herzen erfüllt, und so hegt er zu einem Colonna solches Vertrauen, daß er ihm nicht nur die Ehre eines Bürgermädchens, sondern auch seine Pläne anvertraut. Noch bekennen sich die beiden, allein gelassen, ihre Liebe, da ertönt eine Trompete. Das Volk strömt zur Laterankirche, aus deren Pforten Kienzi in voller Rüstung hervortritt. Den Ketter wollen sie zum König machen. Er aber lehnt ab. Roms Freiheit sei das höchste Gesetz, ihr untertän ein jeder.

(2. Akt.) Im Kapitol, dem stolzragenden Zeichen altrömischer Freiheit, hat Kienzi, des Volkes Tribun, seine Residenz aufgeschlagen. Friedensboten kün-

den, daß die römischen Lande beruhigt sind, Friede soll nun auch herrschen in Roms Straßen. Auch die Nobili haben das neue Gesetz beschworen; die Herablassung aber, mit der Rienzi sie willkommen heißt, erregt der Stolzen Grimm aufs neue. Zu der Verschwörung gegen den Plebejer sind sie alle einig. Noch heute soll er fallen, und vergeblich tritt Adriano dem verbrecherischen Plane entgegen. — Nun beginnt das Fest, bei dem der Tribun die Huldigungen der Gesandten entgegennimmt. Voll hoher Begeisterung preist Rienzi Roms Freiheit, läßt sich aber dann hinreißen, für seine Vaterstadt das Recht der Bestätigung des deutschen Kaisers zu verlangen. Diese Unklugheit und maßlose Ueberhebung soll sich bitter rächen. Inzwischen nimmt das Fest seinen Fortgang. Während des großen historischen Ballets schleicht sich Orsini an den Tribun heran und führt einen Dolchstoß nach Rienzis Brust. Der aber war vorsichtig genug gewesen. Am Panzerhemd, das er unter dem Festgewand trägt, prallt der Stoß ab. Die Verschwörer werden ergriffen, zu Ende ist das Fest, es beginnt das Gericht gegen die Feinde der Freiheit Roms. Es lautet auf sofortigen Tod. Da läßt sich Rienzi durch die vereinten Bitten Adrianos und Trenes zur Milde erweichen. Er selbst fleht das Volk um Gnade für die Verschwörer. Rienzi ist eben edel, aber nicht klug. Diese Gnade zur Unzeit macht das Volk irre, die Nobili aber ergrimmen nur um so mehr über den Plebejer. Wohl endigt das Fest mit einem Jubelchor auf Rienzi, wir aber sehen ahnungsvoll in der Ferne Unheil bergende Wolken aufsteigen.

(3. Akt.) Und das Unheil schreitet schnell. Die Sturm-glocke heult und ruft die Bürger zum Kampf gegen die Nobili, die zur Nachtzeit entflohen und nun mit ihren Scharen gegen die Stadt anrücken. Das sind die Früchte der Milde des Tribuns. Neues Blut muß fließen. Noch einmal gelingt es Rienzis hinreißender Beredtsamkeit,

das Volk für sich zu begeistern und zum Kampfe aufzurufen. In schrecklicher Qual befindet sich Adriano. Was soll er tun? Draußen steht der Vater als Führer des Kampfes, hier drinnen ist die Geliebte, die Schwester des Mannes, der gegen die draußen zieht. Er will vermitteln. Fußfällig bittet er Kienzi, ihn als Vermittler hinauszuschicken. Doch diesmal bleibt der Tribun hart. So muß denn Adriano seiner Liebe entsagen. Abschied zu nehmen eilt er zu Irene. Mit heißer Liebesglut hält sie ihn zurück. Während dessen hat draußen der Kampf getobt, das Volk ist siegreich geblieben. Während Kienzi im Triumphe nach dem Kapitol zieht, schwört Adriano, über des Vaters Leiche gebeugt, blutige Rache.

(4. Akt.) In den Augen der entschiedensten Plebejer spricht die Liebe der Schwester des Tribuns zum Sohn des Nobile Colonna gegen Kienzi. Wer weiß, ob nicht Kienzi durch ein Bündnis mit den Nobili nach der Tyrannei strebt. Wegen seiner Ueberhebung haben ja schon Deutschlands Gesandte grollend die Stadt verlassen, der Kaiser zürnt. Aber auch die Kirche soll ihre Hand von Kienzi zurückgezogen haben. In seinen Mantel verhüllt, allen unkenntlich, hat der Rache brütende Adriano den Unzufriedenen sich genähert. Er versteht es, ihre Empörung so anzustacheln, daß sie die Ermordung des Tribuns beim großen Dankgottesdienst, den er befohlen, beschließen. Doch was ist das? Da zieht ja der päpstliche Legat Raimondo mit vielen Priestern zur Kirche! So will er doch wohl selbst das Tedeum abhalten! Also ist es offenbar nicht wahr, daß die Kirche dem Tribun zürnt. So werden die Verschworenen in ihrem Wollen wieder unsicher, und Adriano beschließt, selber die Tat auszuführen. Kienzi naht. Er kennt die wechselnden Stimmungen des Volkes gegen ihn, es fällt ihm leicht, die Verschworenen durch einen Hinweis auf seine Taten wieder zu seinen Freunden zu machen, und stolz schreitet er die Stufen zur Kirche hinan. Da

öffnen sich weit ihre Pforten. Heraus tritt Raimondo. Aber nicht zu feierlichem Empfang, — den Bannfluch schleudert er gegen den Tribun. Entsetzt weicht das Volk zurück. Ueber die zusammengebrochene Irene beugt sich Adriano. Aber vergebens beredet er sie zur Flucht. Ihr Platz ist jetzt an des verlassenen Bruders Brust.

(5. Akt.) Die Halle des Kapitols ist vereinsamt. Bei Rienzi hat nur die Schwester ausgehalten. Voll tiefer Rührung umarmt er die Teure. Ihre Treue giebt ihm Mut. Noch einmal will er versuchen, Roms Volk durch seiner Rede Macht zu ergreifen, die geliebte Vaterstadt aus ihrer Verblendung aufzurütteln. Kaum ist er gegangen, als Adriano vor Irene erscheint. Aber vergeblich beschwört er die Geliebte zur Flucht. Kalt stößt sie ihn von sich. Beim Bruder will sie ausharren bis in den Tod. Schon stürmt draußen das Volk heran. Mit Fackelbränden eilt es herbei, den Gebannten zu richten. (Verwandlung in den Platz vor dem Kapitol.) Vergeblich versucht Rienzi auf die aufgeregte Menge einzureden. Da erwartet er, die geliebte Schwester umarmend, ruhig den Tod. Die Verwirrung wächst, denn jetzt stürmen die Nobili, an ihrer Spitze Adriano, heran. Kaum erblickt der Jüngling die Geliebte in den Flammen, als er hineinstürzt. Aber er findet nur den Tod mit den Geschwistern in den zusammenbrechenden Trümmern des Kapitols, während draußen die Nobili auf das führerlose Volk einhauen. Mit Rienzi ist auch die Freiheit des Volkes gefallen.

Der geschichtliche Cola di Rienzi war als Sohn eines Schenkwirts 1313 in Rom geboren. Eigentlich hieß er Nicola Lorenzo Gabrini. Durch seine klassischen Studien für die altrömische Republik begeistert, gewann er früh die Liebe des niedern Volkes, dessen Haß gegen den gewalttätigen Adel er besonders schürte, seitdem ihm selbst ein Bruder erschlagen worden war. 1343 war er Sprecher der römischen Gesandtschaft,

welche den Papst Clemens VI. zu bewegen suchte, von Avignon nach Rom zurückzukehren. Dadurch gewann er die Gunst des Papstes, der ihn zum Notar der päpstlichen Kammer ernannte. Als man aber vergeblich auf die Erfüllung des päpstlichen Versprechens wartete, der Adel hingegen eine immer grausamere Gewaltherrschaft führte, lies sich Kienzi am 20. Mai 1347 mit Genehmigung des päpstlichen Legaten vom Volke zum Tribunen wählen. Als solcher führte er die alte republikanische Verfassung wieder ein und zwang mit Hilfe einer Bürgerwehr den Adel zur Unterwerfung oder zur Flucht. Zu seinem Schaden ließ er sich zu Phantastereien hinreißen. Eine große Komödie war besonders das italienische Verbrüderungsfest am 2. August, wozu die verschiedensten Völker eingeladen waren. Ein Sieg über den widerspenstigen Adel am 20. November hob ihn auf den Gipfel der Macht. Sein Uebermut, besonders aber die Ausschreitungen seiner Leibwache, raubten ihm die Gunst des Volkes und des Papstes, so daß er im März 1348 vor dem zurückkehrenden Adel die Flucht ergriff. Kaiser Karl IV., in dessen Schutz er sich 1350 nach Prag begab, lieferte ihn 1352 gefesselt dem Papste nach Avignon aus. Die Fürsprache Petrarcas aber sicherte ihm eine milde Behandlung. Noch einmal kam Kienzi zu glänzender Stellung, als ihn 1354 der neue Papst Innocenz VI. zur Unterwerfung des römischen Adels benutzen wollte. Wieder vertrieb Kienzi die Geschlechter, stellte seine Kraft aber nicht in den Dienst des Volkes, sondern in den des Papstes, dessen Geldnot er durch neue Steuern zu befriedigen suchte. Das machte ihn dem Volke verhaßt. Am 8. Oktober 1354 im Kapitol überfallen, wurde er auf der Flucht von einem Diener der Colonna grausam ermordet. Den Leichnam schleppte der Pöbel durch die Stadt, verbrannte ihn und streute die Asche in die Luft.

Kienzis wechselvolle Schicksale hat *Bulwer* in einem Roman, *Julius Moser* in einem Trauerspiel bearbeitet. Der englische Roman bildet die Grundlage verschiedener Operntexte, unter denen *Wagners* Werk sich gehalten hat. Die 1840 vollendete Oper wurde am 20. Oktober 1842 in Dresden zum erstenmale aufgeführt.

2. Der fliegende Holländer.

Romantische Oper in 3 Aufzügen.

Personen: Daland, ein norwegischer Seefahrer (Baß) — Senta, seine Tochter (Sopran) — Erik, ein Jäger (Tenor) — Marh, Sentas Amme (Alt) — der Steuermann Dalands (Tenor) — der Holländer (Bariton).

(1. Akt.) Ein wilder Sturm wühlt das Meer auf. Vor ihm ist Dalands Schiff an diese Felsenküste geflüchtet. Hier liegt es sicher; fröhliche Geschäftigkeit herrscht auf dem Schiffe. Nun wohl, angenehm ist es ja nicht, daß sie nochmals, so nahe der Heimat, haben vor Anker gehen müssen. Aber schon legt sich ja das Meer, morgen in der Frühe werden sie die Heimat begrüßen. Alle legen sich zur Ruhe, der Steuermann nur hält Wache. Von seinem Mädchel träumt er. „Ach lieber Südwind blas noch mehr, mein Mädchel verlangt nach mir.“ In seligem Sinnen entschläft er. Da, ein neues Aufwühlen des Meeres. Schauerlich leise rast ein Schiff heran, blutrot die Segel, schwarz die Masten. Das Krachen des Ankers nur, sonst kein Laut. Aus dem Schiffe steigt ein Mann, hager die große Gestalt, bleich das faltige Gesicht — der Holländer. In ergreifenden Klagen strömt er sein Leid aus. Wieder sind sieben Jahre ruhelosen Wanderns um, wieder steht sein Geschick vor der Entscheidung. Wird er endlich Ruhe finden? Wird er jetzt das makellos treue Weib finden, das ihm nach des Gottesengels Verheißung die Erlösung bringen wird? So oft hat er gehofft, so oft hat er sich getäuscht gesehen, daß er an kein Heil mehr glaubt. Der letzte Tag erst, „wann alle Toten auferstehen, wird auch ihn in Nichts vergehen“ lassen. — In seiner Kajüte ist Daland durch das Krachen des Ankers geweckt worden, er kommt außs Berdeck, erblickt das fremde Schiff und schilt den säumigen Steuermann. Als dieser vergeblich

das gegenüberliegende Schiff anruft, geht Daland auf den am Ufer stehenden Holländer zu. Woher der Fahrt? — Weit käme er her, ob ihm Daland den Ankerplatz wehre? — Nein, wohl aber heißt er den Schicksalsgenossen willkommen. Ob etwa sein Schiff Schaden erlitten? — „Mein Schiff ist fest, es leidet keinen Schaden“. Doch ist er selbst unglücklich. Seit ungezählten Jahren ist er auf dem Meere verschlagen und sucht, und sucht die Heimat, die er nicht finden kann. Eine Nacht soll ihn Daland beherbergen, dafür will er ihm reiche Schätze geben. Denn was nützen ihm diese? Hat er doch weder Weib noch Kind. Gern gewährt der Norweger die Bitte. Ob er ein Kind, eine Tochter habe? Freudig preist Daland seine Senta. Da bittet ihn der Fremde um die Hand seines Kindes, die Daland, durch den unermesslichen Reichtum geblendet, ihm gerne zusagt. „Wird sie mein Engel sein?“ fragt still der Unglückliche vor sich hin. — Der Sturm hat sich gelegt. Voller Sehnsucht rüsten Dalands Leute die Heimfahrt. Er möge nur vorsahren, sein Schiff hole ihn doch noch ein, versichert ihn der Holländer.

(2. Akt.) In der großen Stube in Dalands Hause sitzen die Mägde und spinnen. Und wie das Mädchen summt und brummt, schwärzen sie von den Geliebten, die jetzt bald wieder zurückkommen. Eine nur arbeitet nicht, Senta, Dalands Tochter. Verträumt sitzt sie in einem Sessel und starrt auf das Bild des „fliegenden Holländers“, das zwischen allerlei Seemannsgerät über der Türe hängt. Tiefes Mitleid fühlt ihr junges Herz mit dem Unglücklichen, der keine Ruhe finden kann, weil er keine Treue findet. Die Neckereien der Mädchen, die sie mit dem Jäger Erik aufziehen, fruchten ebensowenig, wie der Amme Mary Schelte. Ja, sie singt die Ballade vom fliegenden Holländer. „Traft ihr das Schiff im Meere an, blutrot die Segel, schwarz der Mast?“ hebt sie an und erzählt des Holländers Geschick,

der, ein tollkühner Schiffer, einst das Kap bei wildem Sturme vergeblich zu umsegeln versuchte. — Uebermütig schwor er nicht davon abstehen zu wollen, und sollte er bis in die Ewigkeit es versuchen müssen. Da vernahm der Satan die Lasterrede und nahm ihn beim Wort. Seit undenklichen Zeiten irrt er nun von Meer zu Meer, ruhelos, ungefährdet im rasendsten Sturm. Längst sucht er nicht mehr das Kap, den Tod sucht er, der ihn erlöse von der ewigen Fahrt. Ein Engel Gottes hat ihm verkündet, daß die wandellose Treue eines liebenden Weibes ihn retten könnte. Und alle sieben Jahre geht er ans Land, gar manches Weib hat er gefunden, aber noch keine hat die Treue gehalten. Noch singen die Mädchen: „Ach, wo weilt sie, die dir Gottes Engel einst könne zeigen? Wo triffst du sie, die bis in den Tod dein bliebe treu eigen?“ da springt Senta auf: „Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse“. Entsetzt springen die Mädchen auf, und der eintretende Erik wendet sich voll tiefen Schmerzes an die heiß Geliebte. Er verläßt sich darauf, daß die Heimkehr des Vaters Senta auf andere Gedanken bringen werde. Mary treibt die Mägde an, alles für die Heimkehr der Lieben zu rüsten, Erik und Senta sind allein. Wieder wirbt er um ihre Liebe; sie mag ihn nicht abweisen, sie sei ihm ja gut. Warum sie denn immer nach dem Bilde starre? Aus tiefstem Mitleid. Und verdiene der Unglückliche dieses denn nicht? Da erzählt ihr Erik einen seltsamen Traum, der ihn mit banger Sorge erfülle. Von hohem Felsen sah er ein Schiff nahen; zwei Männer entstiegen ihm, Sentas Vater der eine, der andere dieser bleiche Seemann. Diesem sei Senta zu Füßen gestürzt, und er habe sie aufgegriffen und sei mit ihr hinausgejagt auf das wilde Meer. In wachsender Erregung ist Senta der Erzählung gefolgt, wie ein Blitz leuchtet es ihr durch den Sinn. Und sie jauchzt hinaus: „Er sucht mich auf, ich muß ihn sehn, Mit ihm muß ich zu Grunde

gehn!“ Entsetzt stürzt Erik von dannen, Senta aber sinkt auf ihre Kniee. Im Anblick des Bildes fleht sie: „Betet zum Himmel, daß bald ein Weib Treue ihm . . .“, da öffnet sich die Thüre, mit dem Vater tritt der Holländer ein. Ein Schrei Sentas, festgebannt steht sie, ihr Auge in den Blick des Fremden geheftet. Es bedarf der Mahnung, daß sie den Vater begrüßt, und da gilt die erste Frage dem Gaste. Der Vater geht, die beiden sind allein. „Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten, spricht dieses Mädchens Bild“ zu dem unseligen Manne, dem eine Hoffnung ins Herz zieht, als sie ihm Treue gelobt bis in den Tod.

(3. Akt.) Es ist Nacht. Auf Dalands Schiff aber geht es lustig zu. Die Lämpchen glühen und die Matrosen singen lustige Weisen. Totenstill in unheimlicher Finsterniß liegt daneben des Holländers Schiff. Kein Leben herrscht auf ihm. Vergeblich bringen Mädchen Speise und Trank, vergeblich wecken Dalands Männer die Schläfer. Da plötzlich hebt das Meer, der Sturmwind pfeift um das seltsame Schiff, und schauerlich schallt seiner Mannschaft Chor: „Schwarzer Hauptmann geh' ans Land, sieben Jahre sind vorbei.“ Gegen diesen Höllengesang kommt der freudige Gesang der Norweger nicht auf. Vom Hohngelächter der Fremden verfolgt, fliehen sie in bangem Entsetzen. — Jetzt ist alles wieder totenstill. — Aus dem Vaterhause tritt Senta, von Erik gefolgt, der sie mit Vorwürfen überhäuft, daß sie ihm die Treue nicht gehalten, die sie ihm an dem Tage, da der Vater schied, versprochen. Da bricht der Holländer, der das Gespräch heimlich belauscht hat, hervor. Also auch Senta nicht treu, so ist er auf ewig verloren. Er hört nicht auf Sentas Beteuerungen. Kurzen Abschied nimmt er von ihr. Ihr Glück sei es, daß sie ihm noch nicht vor dem Ewigen Treue gelobt, ewige Verdammnis wäre sonst auch ihr Loos. Vergeblich beschwört sie ihn, verrät ihm, daß sie ihn kennt, daß sie ihn durch

ihre Treue erlösen will, er eilt auf sein Schiff, das hinausjagt ins Meer. Da reißt sich Senta von Vater und Erik los, stürmt auf die Felsenklippe und stürzt sich mit dem Rufe: „Preis deinen Engel und sein Gebot, Hier steh' ich, treu dir bis zum Tod“ in die Wellen. Und das Schiff versinkt, verschlungen von den hoch aufschwellenden Fluten. Aus den Trümmern des Schiffes aber steigen die verklärten Gestalten des Holländers und seiner Erlöserin gen Himmel.

Zur ersten Aufführung am 2. Januar 1843 in Dresden hat Wagner selber sehr beachtenswerte Bemerkungen geschrieben. Gesammelte Schriften V, 205 ff.

Die Oper ist in Paris entstanden. Bei seiner Abreise nach Deutschland verkaufte er das Recht der Uebersetzung des Textes und seiner Komposition für die „Große Oper“ an Léon Pillet. Den von P. Foucher bearbeiteten Text komponierte P. Dietrich, erlitt aber mit seinem „Vaisseau fantôme“ am 9. November 1842 in Paris einen gründlichen Durchfall. Unbegreiflicherweise wurde Wagners Dichtung noch 1852 von Ernst Lehmann komponiert, aber in dieser Fassung nie aufgeführt.

3. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.

Große romantische Oper in 3 Akten.

Personen: Hermann, Landgraf von Thüringen (Baß) — Tannhäuser (Tenor) — Wolfram von Eschinbach (Bariton) — Walthervon der Vogelweide (Tenor) — Biterolf (Baß) — Heinrich der Schreiber (Tenor) — Reimer v. Zweter (Baß) — Elisabeth, Niichte des Landgrafen (Sopran) — Venus (Sopran) — ein junger Hirt (Sopran).

(1. Akt.) Im Venusberge ruht Tannhäuser in der Liebesgöttin Schoße. Hier atmet alles Liebe und selige Lust. Liebe ist das Spiel der Bacchantinnen,

Liebe der Gesang der Sirenen, Liebe der Grazien huldvoller Reigen. Und doch wacht Tannhäuser verstört auf. Ein Traum hat ihn hinweggeführt auf die Erde, Glocken ertönten. Und ihr Klang gemahnt ihn der langen Zeit, die er hier unten verträumt in Liebeslust. Heimweh nach der Sonne, den lieben Blumenaugen, dem süßen Lied der Nachtigall erfaßt sein Herz. Wohl singt er auf der Göttin Geheiß sein Preislied der Liebe und ihrer Göttin, der Lust, die sie ihm allein von allen Sterblichen geboten, aber eben, weil er sterblich ist, vermag er nicht stets zu genießen. „Aus deinem Reiche muß ich fliehn, o Königin, Göttin, laß mich ziehn“. Wohl mahnt ihn die Königin der süßesten Stunden, wohl verheißt ihr Blick ihm neue Lust und begeistert greift er von neuem in die Saiten, — die Sehnsucht nach der Erde aber bleibt. Und als sie ihn mahnt, zu ihr zurückzukehren, weil er ja doch auf Erden nimmer wird Ruhe finden, faßt er die letzte Kraft zusammen: „Mein Heil ruht in Maria“. Vor dem heiligen Namen bricht der sündhafte Zauber zusammen. — (Verwandlung.) Nun steht Tannhäuser in einem Thale vor der Wartburg. Die Frühlingssonne strahlt hernieder, ein Hirtenknabe singt des Maien Lob, ernst aber ziehen Büßer vorbei, die nach Rom wallfahren, Erlösung von ihren Sünden zu erflehen. Ihr frommes Gebet zwingt auch Tannhäuser auf die Kniee. Büßen will er für seine Sünden. Im Gebet versunken finden ihn der Landgraf und sein Jagdgeleite. Wolfram von Eschinsbach erkennt ihn zuerst und heißt den kühnen Sangesgenossen willkommen. Der aber ist nicht zu neuem Streite gekommen; weiter will er ziehen, fort von allen. Da verrät ihm Wolfram süße Kunde. Elisabeth, des Landgrafen Nichte, liebe ihn; seit er vom Schlosse gezogen, sei sie traurig, habe sie allen Festen entsagt. Und in Tannhäusers Herz blüht es auf: „Zu ihr, zu ihr! O, führet mich zu ihr“.

(2. Akt.) „Dich teure Halle grüß' ich wieder“. Als erwache sie zu neuem Leben, so ist es Elisabeth zu Mute, seitdem der geliebte Sänger zurückgekehrt ist. Jetzt sinkt er, von Wolfram herbeigeführt, zu ihren Füßen nieder. Nicht forschen soll sie, sondern den Gott der Liebe preisen, der ihm einst die Saiten schlagen half, der ihn jetzt zurückgeführt. Weh im Herzen hat Wolfram den glücklichen Nebenbuhler betrachtet; so heißt es denn still entsagen, wie er still geliebt hat. Dann eilt Tannhäuser von dannen, sich zum Feste zu rüsten, zu Elisabeth aber tritt der Landgraf, freudig bewegt, sie so glücklich zu sehen. So wird sie das Fest zieren, zu dessen Feier die Edeln des Landes schon herbeiziehen, das Fest, bei dem die Kunst ihr die Lösung des Rätsels, das ihre Brust bewegt, geben soll. Die Halle füllt sich mit den edlen Gästen; zuletzt treten die Sänger ein. Ihnen stellt der Landgraf die Aufgabe: der Liebe Wesen im Liede zu ergründen. Dem Sieger wird Elisabeth den Preis spenden, „er ford're ihn so hoch und kühn er wolle.“ Das Loos giebt Wolfram den ersten Platz. Ihm ist die Liebe ein Wunderbrunnen, der seinem Herzen namenlose Erquickung bietet. Nie aber darf er berührt werden in keckem Mut, anbetend nur darf man ihm nahen. In den Beifall der Ritterschaft tönt Tannhäusers Widerspruch. Was soll denn der Brunnen, wenn ich nicht daraus trinke? Und Walther von der Vogelweide tritt vor. Der Brunnen sei die reine Tugend, die man mit Inbrunst verehren, nie aber mit frevler Lippe berühren dürfe, daraus seine Leidenschaft zu kühlen. Und wieder springt Tannhäuser vor. Er wird heftiger, zu sehr lebt noch in ihm die Erinnerung der Stunden des Genusses. Die Sterne, die Wunder des Himmels solle man staunend verehren, was aber aus gleichem Stoff erzeugt sei, „Dem ziemt Genuß in freud'gem Triebe, Und im Genuß nur kenn ich Liebe“. Der Empörung aller leiht Biterolf kräftigen Ausdruck. Ihm stählt

die Liebe die Waffen zum Kampfe für Frauenehre und Tugend. In wildem Hohn fährt ihn Tannhäuser an. Was soll das Schwert bei der Liebe? Schon kommt es fast zum Kampfe, da beruhigt der Landgraf die Erzeiferten. Doch jetzt greift Wolfram nochmals in die Saiten. Der hohen Liebe tönt begeistert sein Gesang. Und jetzt ist es um Tannhäuser geschehen. „Dir, Göttin der Liebe soll mein Lied ertönen!“ Und den Entsetzten schallt es entgegen: „Armsel'ge, die ihr Liebe nie genossen, zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!“ Da ist es heraus, wo er gewesen. Die Frauen eilen aus dem Saal, mit gezückten Schwertern dringen alle auf den Sänger ein, da tritt Elisabeth vor und schirmt ihn mit ihrem Leibe. „Zurück! Des Todes achte ich sonst nicht! Was ist die Wunde eures Eisens gegen den Todesstoß, den ich von ihm empfang!“ Wer darf dem Sünder die Möglichkeit rauben, in Reue und Buße sein Heil wieder zu gewinnen. In stiller Ergriffenheit lauschen alle dem Engel der Milde. Und Tannhäuser! Er erwacht aus dem berückenden Traume, vernichtet das Glück der reinen Liebe, — verzweifelt bricht er zusammen. Da kündet ihm der Landgraf Urteil und Weg zur Rettung zugleich. Verbannet sei der Frevler von dieser Schwelle, aus diesem Lande. Nach Rom möge er ziehen, Lösung von seiner Sünde beim Oberhaupte der Christenheit zu erflehen. Draußen ziehen Pilger vorbei, ihnen eilt Tannhäuser nach: Nach Rom!

(3. Akt.) Ein Vorspiel schildert in anschaulichen Farben Tannhäusers Pilgerfahrt nach Rom. Dann hebt sich der Vorhang. Es ist Herbst; die Blätter, die Blumen im Wartburgtale sind welk geworden, welk auch die lieblichste der Blumen, die je hier geblüht — Elisabeth. Am Marienbilde kniet sie, blutenden Herzens für den fernen Geliebten zu beten. Ein Jubelchor kündet das Nahen zurückkehrender Pilger, die ihr Heil gefunden. Ist er unter ihnen? Vergeblich mustert sie die Reihen;

er kehrt ihr nicht zurück. Da sinkt sie nieder. „Allmächt'ge Jungfrau hör' mein Flehen!“ Möge der Himmel ihr junges Leben hinnehmen als Opfer für das Heil des Geliebten. „Wie Todesahnung Dämm'rung deckt die Laude“. Wolfram fühlt es, die stets Geliebte stirbt hin in Sehnsucht nach dem, der ihr das Herz gebrochen. Bald wird sie dort droben einziehen, wo der gold'ne Abendstern sein mildes Licht entsendet. — Es ist Nacht geworden. Da wankt einer daher, zu seinem Entsetzen erkennt Wolfram Tannhäuser. Zerrissen das Gewand, zerrissener die Seele. Vergeblich hat er Buße getan, vergeblich war die Reue. Der Papst hat die Lösung versagt: „Wie dieser Stab in meiner Hand, Nie mehr sich schmückt mit frischem Grün, Kann aus der Hölle heißem Brand, Erlösung nimmer dir erblühn“, hießen die schrecklichen Worte. Nun kehrt er hierher zurück, zu Frau Venus, der milden und liebereichen. Vergebens warnt Wolfram vor der sündigen Lust. Lauter nur schallt Tannhäusers Ruf nach der Göttin sündiger Liebe. Und schon künden bacchantische Klänge ihr Nahen, da in der höchsten Not nennt Wolfram den rettenden Namen — Elisabeth. Da verschwindet Venus unter Wehklagen. Von der Wartburg her aber geleitet ein Zug auf einer Bahre Elisabeths Leiche ins Tal. An ihr bricht Tannhäuser tot zusammen: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!“ Der Himmel hat das Opfer der reinen Jungfrau angenommen. Aus Rom bringen Pilger die Kunde, daß der dürre Stab in des Papstes Hand mit neuem Grün sich umkleidet habe. „Der Gnade Heil ward dem Büßer beschieden, er geht nun ein in der Seligen Frieden!“

Gleich von der ersten Aufführung, Dresden am 19. Okt. 1845 an, fand der „Tannhäuser“ begeisterte Aufnahme. Nur in Paris wurde er am 13. März 1861 ausgepiffen. Im Jahre 1875 nahm Wagner mehrfache Aenderungen an der Partitur vor; die wichtigste derselben ist die neue Musik zum Bacchanal, die jetzt mit Weglassung des Schlußes der Ouvertüre, unmittelbar aus

derselben herauswächst. — Noch eine andere dreiaktige romantische Oper „Tannhäuser“ ist über die deutsche Bühne gegangen, am 17. Mai 1846 in Darmstadt; Komponist Karl Amadeus M a n g o l d, Dichter Ed. D u l l e r. Sie ist längst vergessen.

4. Lohengrin.

Romantische Oper in 3 Akten.

Personen: Heinrich I. deutscher König (Baß) — Lohengrin (Tenor) — Elsa von Brabant (Sopran) — Friedrich von Telramund, brabantischer Edler (Bariton) — Ortrud, seine Gemahlin (Mezzosopran) — der Heerrufer des Königs (Bariton).

(1. Akt.) Auf seiner Rundfahrt durchs deutsche Reich ist König Heinrich nach Brabant gekommen, auch hier zu dingen nach Reiches Recht. Mehr noch gilt es ihm, die Deutschen aufzurufen zum Kampfe wider fremden Uebermut. „Ob Ost? Ob West? Das gelte allen gleich!“ Aber er weiß es wohl, die Brabanten leben ohne Fürsten in Zwietracht. Und an den vornehmsten der Edeln, Friedrich von Telramund, richtet er die Frage nach der Ursache des Zwistes. Der Ritter erhebt heftige Anklage gegen Elsa, des verstorbenen Herzogs von Brabant Tochter. Mit ihrem Bruder Gottfried sei sie eines Tages in den Wald gegangen, aber ohne ihn zurückgekehrt. Sie habe sich von dem Knaben verirrt und seine Spur nicht mehr gefunden, sage sie, er aber klage sie vor Gott, dem König und dem Volke des Brudermords an. Die schreckliche Tat aber habe sie begangen, um als Herrin von Brabant ihrer geheimen Buhlschaft nach des Bruders Tod ungestört fröhnen zu können. Schauernd haben alle die Anklage gehört, sie fordert das Gericht. Auf des Königs Geheiß wird Elsa durch den Heerrufer vor die Schranken geladen. Und sie tritt vor. Kann dieses lichte Wesen schuldig

sein? Gern erkennt sie den König als Richter an, auf die Klage aber giebt sie keine unmittelbare Antwort, sondern erzählt ihr Geschick: „Einsam in trüben Tagen, Hab ich zu Gott gefleht, Des Herzens tiefstes Klagen, Ergoß ich im Gebet.“ So habe sie einen wunderbaren Ton vernommen, klagevoll, der mächtig anschwellt, um dann leise fernhin zu verhallen, bis ihr die Augen zum Schläfe eingesunken. Zu ihr aber sei aus den Lüften ein herrlicher Ritter getreten, der sie getröstet. Auf ihn harre sie, er soll ihr Streiter sein.

Telramund beharrt trotz allem auf seiner Aussage, und so muß ein Gottesgericht entscheiden. Zum Zweikampf mit Telramund wird der Ritter entboten, der für Elsas Unschuld streiten will. Zweimal verhallt der Ruf, ohne daß einer ihm folgt. Da sinkt Elsa zu inbrünstigem Gebete nieder, daß der Ritter komme, der ihr im Traum erschienen. Und siehe, von einem Schwan gezogen naht ein Rachen, in ihm steht in silberner Rüstung ein strahlender Ritter. Alle stehen gebannt, er aber schreitet ans Land, nimmt Abschied von seinem Schwan, der ihn so treu geleitet, und schreitet zum König. Er sei gesendet, für Elsas Unschuld zu streiten. Zur Jungfrau gewendet, fragt er sie, ob sie seinem Schutze sich anvertraue? — „Mein Held, mein Ketter! Nimm mich hin! Dir geb' ich alles, was ich bin“. Ob sie zum Gatten ihn kiesen wolle, wenn er Sieger geblieben, und dann die eine Bedingung erfüllen: „Nie sollst du mich befragen, noch Wissens Sorge tragen, woher ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam' und Art“. Elsa verspricht Gehorsam und sinkt beseligt an des Herrlichen Brust. Jetzt geht es zum Kampf. Er ist kurz. Telramund liegt entwaffnet, der Sieger schenkt ihm das Leben. Jubel des Volkes und der Edlen.

(2. Akt.) Die Burg von Antwerpen. Im Hintergrunde der Palast, rechts das Münster, links die Frauenwohnung. Auf des Münsters Stufen kauern zwei Ge-

stalten, angetan mit knechtischen Gewanden, Telramund und sein Weib Ortrud. Sie sind geächtet. Tiefgebeugt steht der edle Mann, der in gutem Glauben die Klage wider Elsa erhoben, durch die Anklagen seines Weibes verleitet. Hinaus will er ziehen in Schimpf und Schmach. — Nicht so sein Weib. Rache will sie, Ende der eigenen Schmach, Vernichtung des Glückes der verhaßten Elsa. Den Gatten weiß sie zu trösten. Durch Zaubergewalt nur sei er besiegt worden. Der Zauber des fremden Ritters aber werde schwinden, werde er gezwungen, seinen Namen zu nennen. Daher das strenge Verbot. Es gelte Elsa zur Stellung der Frage zu bewegen. Darum soll Telramund am morgigen Tage den Ritter des Zaubers anklagen. Mißlinge aber dieser Plan, so brauche dem Helden nur das kleinste Glied seines Körpers entrissen zu werden, und alsbald sei es mit dem Zauber zu Ende. Nur zu gerne glaubt Telramund den Worten seines arglistigen Weibes, dem er sich im Racheschwure eint. — Da tritt droben aus den Frauengemächern Elsa aus ihrem Gemache, den Lüften, die so oft ihre Klagen vernommen, nun auch ihr Glück zu künden. Nun weiß Ortrud mit falscher Demut auf Elsas weiches Herz so einzuwirken, daß sie den Söllner verläßt, die Unglückliche im Hofe drunten aufzusuchen. Und da träufelt die Teufelin mit scheinheiliger Miene in der Jungfrau kindliches Herz den Argwohn. Sie soll dem fremden Ritter nicht zu bedingungslos trauen, wer weiß, wie lange er ihr bleibt. Wohl erhebt sich bei diesen Worten in Elsas Herz der Gedanke an das seltsame Verbot. Aber rasch kämpft sie das Mißtrauen nieder. Sie läd sogar ihre Feindin zu sich ins Haus, daß sie erkenne, daß es ein Glück ohne Reue giebt. Inzwischen ist der Morgen herangebrochen, der die Trauung des Helden bringen wird. Der Ritterschaft, die sich von allen Seiten sammelt, kündet des Königs Herold, daß Telramund in Acht und Bann getan, der gottgesandte Held mit dem Herzogtum

Brabant belehnt worden. Gleichzeitig tut er kund, daß der „Schützer von Brabant“ alle Edeln zur Heeresfolge entbiete auf den Tag nach der Hochzeit. Nicht alle haben in den Jubel eingestimmt. Vier Mannen Telramunds treffen unwillig mit diesem selbst zusammen, der ihnen verrät, daß er den fremden Helden des Gottestrugs zeihen werde. Da naht auch schon Elsa mit ihren Frauen. Schon hat die Edle die Stufen zum Münster erstiegen, da steht plötzlich Ortrud dräuend vor ihr und heischt gebieterisch den Vortritt. Sie sei eines Edeln Weib, keiner kenne die Art des Ritters, dem Elsa ihre Hand zu reichen im Begriffe stehe. Ueber dem Streite der Frauen kommt auch der Schwanenritter mit dem König und den Edeln des Landes. Ihm schleudert Telramund mit mächtigen Worten die Anklage ins Gesicht, daß er das Gottesgericht entehrt, alle durch Zauber betrogen habe. Die eine Bedingung habe er deshalb auch nicht erfüllt, Namen, Stand und Ehren nicht genannt. Entsetzt stehen alle. Der Ritter aber weist stolz jede Antwort ab. Keinem, auch dem Könige nicht, wird er Rede stehen. Elsa nur muß er die Antwort geben, wenn sie die Frage tut. Wohl wühlt es in ihrem Herzen, noch einmal hilft seine sieghafte Gegenwart ihr alle Zweifel niederringen, sie stellt die Frage nicht, sondern schreitet an des Geliebten Arm ins Münster.

(3. Akt.) Im Brautgemach ist das Paar angelangt, die süßen Lieder sind verhallt. Sie sind allein, zum erstenmal allein, seit sie sich sah'n. Und jetzt im verschwiegene Brautgemach wagt sich in die süßen Kosereien der Liebe immer lauter Elsas Begierde, bis sie endlich klar und fest an den Geliebten die Fragen nach Namen, Stand und Herkunft richtet. In diesem Augenblick stürmt Telramund mit seinen Mannen herein. Aber mit einem Schlage des ihm von Elsa gereichten Schwertes schlägt ihn der Held zu Boden. Elsa ist schuld- bewusst zusammengebrochen. Voll unendlicher Trauer

weist ihr Geliebter die brabantischen Edeln an, Telramunds Leiche vor des Königs Gericht zu bringen, er selbst trägt Elsa auf das Lager. Dann befiehlt er den Frauen, sie anzukleiden, auf daß er vor dem König ihr Rede stehe. —

(Verwandlung.) Wieder sehen wir den Gerichtsplatz, den wir zu Beginn erblickten. Um den König sammeln sich die Reifigen, wohl bereitet zur Heeresfolge. Nicht lange aber dauert des Königs Freude. Eine verhüllte Bahre wird hereingebracht. Dann erscheint Elsa mit wankenden Schritten, endlich auch der Schwanenritter in voller Rüstung. Nicht kann er die Edlen führen. Als Streitgenosse nicht, als Kläger ist er hier erschienen. Als Kläger zuerst gegen Telramund, den er erschlug, weil er zur Nachtzeit ihn überfiel. Als Kläger aber auch gegen Elsa, sein Weib, das, durch bösen Rat verführt, die verbotene Frage an ihn getan. Nun soll sie vor König und Volk Antwort hören. In fernem Land, unnahbar den Schritten gewöhnlicher Menschen, liegt eine Burg, die *Monsalvat* genannt. Ein hehrer Tempel steht in ihrer Mitten, sein köstlichstes Gut ist der *Gral*. Vom Himmel steigt alljährlich eine Taube hernieder, des Grales Zauberkraft zu erneuen. Sie teilt sich den Rittern mit, die ihm zu dienen erkoren sind. Das Böse verliert über sie die Macht auch in den fernsten Landen, wohin sie ziehen, die Unschuld zu schützen. Doch nur so lange vermögen sie zu verweilen, als sie unerkannt sind; sonst müssen sie von dannen scheiden. „Nun hört, wie ich verbot'ner Frage lohne: Vom *Gral* ward' ich zu euch dahergesandt, Mein Vater *Parzival* trägt seine Krone, Sein Ritter ich bin *Lohengrin* genannt“.

In frommem Staunen stehen alle, nur Elsa sinkt vernichtet in — Lohengrins liebevoll ausgebreitete Arme. Leise nur klingt sein wehevoller Vorwurf über die Zerstörung ihres jungen Glücks. Nicht kann er verweilen, schon naht in der Ferne der Schwan mit dem Rachen,

die beredte Mahnung des Grals an seinen Ritter. Es gilt zu scheiden. Wenn nur ein Jahr lang das Glück gedauert hätte, so wäre Gottfried, Elsas Bruder, zurückgekehrt. Nun reicht er ihr sein Horn, sein Schwert und seinen Ring. Dem Bruder soll sie die drei Dinge geben, wenn er einst wiederkommt. Das Horn sei ihm Schutz in Gefahr, das Schwert bringe Ruhm und Sieg seinem Arm. „Doch bei dem Ringe soll er mein gedenken, der einst auch dich aus Schmach und Not befreit!“ Ein letzter Kuß dem in Schmerz aufgelösten Weibe, traurig schreitet er dem Ufer zu. Da drängt sich Ortrud durch die erschütterte Menge. Mit wildem Hohn verfolgt sie den Ritter, jubelnd über Elsas Schuld, die sich nicht nur den Gatten verscherzt, sondern auch des Bruders Wiederkehr verhindert habe. An einer Kette, die sie ihm umgebunden, als sie ihn verzauberte, hat sie im Schwan den Knaben erkannt. Da sinkt Lohengrin zu inbrünstigem Gebet auf die Knie. Und siehe, eine Taube erscheint. Lohengrin löst dem Schwan die Kette, worauf dieser untertaucht, an seiner Stelle hebt Lohengrin einen schönen Knaben aus den Fluten, *Gottfried*, den Erben von Brabant. Vernichtet stürzt Ortrud nieder, Elsa aber stirbt in Gottfrieds Armen, die letzten Blicke auf den in der Ferne verschwindenden Kahn gerichtet.

Das am 28. August 1847 beendete herrliche Werk wurde erst am 28. August 1850 durch Biszt in Weimar zur ersten Aufführung gebracht. Für den Text hat Wagner in genialer Weise den Stoff des mittelhochdeutschen Epos „Lohengrin“ verwertet, den er verdichtete und auf zwei Tage zusammendrängte, während die Vorlage ihn während vieler Jahre spielen läßt.

5. Tristan und Isolde.

In 3 Aufzügen.

Personen: *Tristan* (Tenor) — *König Marke* (Baß)
— *Isolde* (Sopran) — *Kurwenal* (Bariton) — *Melot*

(Bariton) — Brangäne (Mezzosopran) — Ein Hirt (Tenor)
— ein Steuermann (Tenor).

(1. Akt.) In ihrem zeltartigen Gemach auf dem Vorderdeck des Schiffes sitzt Isolde auf einem Ruhebett, das Gesicht in die Kissen gedrückt, neben ihr die treue Dienerin Brangäne. Da tönt ein Lied herein, ein junger Seemann singt es im Maskorb. „Frische Maid, du wilde minnige Maid“ klingt das Lied aus. Empört fährt Isolde auf. Das geht auf sie! Wo sind sie? Nahe Cornwall's Küste. So wird sie, die Trenmaid gehöhnt. Marke, Cornwall's alterndem König, führt Tristan sie als Braut zu, nachdem er ihr Morold, den Bräutigam, erschlagen und so Cornwall von seiner Zinspflichtigkeit an Irland befreit. — Bisher hat Isolde in dumpfem Brüten verharret, jetzt im Anblick des Landes, wo ihrer verhaßte Bande harren, bricht die Wut über ihre verschmähte Liebe sich Bahn. Wem diese gehört? Wir ahnen es, Tristan, dem herrlichsten Helden. Auf Isoldes Befehl zieht Brangäne den Vorhang weg und wir sehn auf dem Hinterdeck Tristan, das Steuer in der Hand, neben ihm seinen treuen Diener Kurwenal. Unverwandt starrt Isolde auf den Mann. Dann raunt sie dumpfe Worte: „Mir erkoren, Mir verloren, Gehr und heil, Kühn und feig, Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz!“ Wir ahnen, was in ihrem Herzen vorgeht. Sühne will sie für ihre verschmähte Liebe. Diese Sühne ist — der gemeinsame Tod. Mit herrischen Worten befiehlt sie den „Eigenholden“ durch Brangäne zu sich. Auf seine Pflicht als Steuermann hinweisend, lehnt er es ruhig ab; mit höhnischem Ingrimme aber weist Kurwenal die Forderung zurück, seines Helden herrlichen Glanz preisend. Und Isolde tobt nicht, wie Brangäne gefürchtet, in tiefem Schmerze sinkt sie nieder und vertraut der Treuen ihr bitteres Leid. Kurze Zeit war es nach Morolds, ihres Verlobten Tod, da trieb eines

Tages ein Rachen an Irlands Küste. In ihm lag ein siecher Mann, der Heilung suchte bei Iſolde, der ob ihrer ärztlichen Kunst weitberühmten. Tantris nannte sich der Mann, Iſolde aber erkannte ihn wohl an seinem Schwerte. Eine Scharte hatte es, in diese paßte der Splitter, den Iſolde aus dem Haupte des Verlobten gezogen, das Tristan ihr hohnvoll zugesendet. Tristan war der, der vor ihr lag. Das Schwert ergriff sie, Rache zu üben. Da sah er ihr in die Augen. Und der Unmut wich aus der Maid Herze, und die Hand, die töten wollte, heilte. Er genas und schwur ihr ewigen Dank und Treue. Wie aber hat er diese gehalten? Als Braut holte er sie für den alten Mann. — Und habe er denn nicht Treue geübt, fragt Brangäne, daß er dem eigenen Erbe entsagend, König Marke eine Königin gesucht, ihr, Iſolde, die herrliche Krone Kornwalls verschafft habe? Und sei es ihr nicht ein leichtes, durch der Mutter Zaubertränke des alten Königs Liebe zu entflammen? Aber Iſolde will einen andern Trank, den Todesstrank, der ihr allein noch frommt. Entsetzt weicht Brangäne zurück; doch Iſolde verlangt Gehorsam. Den Todesstrank soll sie in die goldene Schale gießen, mit ihm soll zwischen ihr und Tristan Sühne getrunken werden. — Tristan kommt und fragt nach der Herrin Befehl. — Noch ungesühnt sei die Blutschuld um Morold zwischen ihm und ihr; sie habe nie Urfehde geschworen. — Ruhig reicht ihr Tristan sein Schwert. Sie weist es zurück. Den Sühnetrank soll er mit ihr trinken. Und die Liebe wallt in ihr auf, mit sanften Worten fragt sie ihn, ob er ihr nichts zu sagen habe. Tristan antwortet: „Des Schweigens Herrin heißt mich schweigen, fass' ich, was sie verschwieg, verschwieg ich, was sie nicht faßt“. Wohl versteht er es, daß Iſolde ihm ihre Liebe verschwieg, nimmer wird sie verstehen, daß er seine Liebe verschweigen muß, weil ihm die Treue und Ehre höher stehen, als die Liebe. — Inzwischen

hat Brangäne den Trank gemischt. Aber nicht den Todes-
trank hat sie gewählt, höchste Treue wollte sie der Herrin
beweisen, indem sie den Liebestrank in die Schale goß.
Aug' in Auge leeren Tristan und Isolde, den Tod im
Gesichte, den Becher. Da weicht die Starre des Gesichts,
höchste Liebeseligkeit, künden die Augen, unbekümmert
um alle sinken sie sich an die Brust. Nur mühsam ver-
mögen die andern sie zu trennen, denn schon läuft das
Schiff an Kornwalls Küste an; König Marke naht zum
Empfange.

(2. Akt.) Die Nacht hat sich auf den Garten vor
Isoldes Gemach gesenkt. Im Scheine einer Fackel sehen
wir Brangäne, sie späht hinaus in das Dunkel und lauscht
auf das Verklingen der Hörner. Da tritt Isolde aus dem
Gemach. Sehrende Ungeduld verzehrt ihr Herz. Heute
kommt der Geliebte hier in den Garten. So lösche denn
die Fackel und gebe so das Zeichen. — Vergeblich mahnt
Brangäne, vergebens warnt sie vor Melot, in dem
sie den Verräter ahnt. Melot sei ja Tristans Freund;
er habe diese nächtliche Jagd veranstaltet, auf daß sie
allein sein könne mit dem Geliebten. Mit eigener Hand
löscht sie die Fackel. Da kommt Tristan, Isolde fliegt
an seine Brust. In trunkener Liebeseligkeit sind sie
vereint, könnten sie doch sterben, um nie mehr getrennt
zu werden. Nicht hören sie den Warnungsruf. Da
stürzt Kurwenal herbei: „Rette dich, Tristan“. Es ist
zu spät. Von Melot geführt, kommt der König herbei.
Entsetzlich ist Markes Schmerz, da er sich vom treuesten
Mann betrogen sieht. „Den unerforschlich furchtbar tief
geheimnisvollen Grund“ des Treubruchs kann Tristan
dem König nicht sagen. Seine geliebte Isolde aber fragt
er, ob sie nun gewillt sei, mit ihm in das Nachtreich
des Todes zu gehen. Die freudig Bejahende küßt er
auf die Stirne. Da fährt Melot wütend auf. Wohl
zieht Tristan sein Schwert, als wolle er sich zur Wehr
setzen. Als ihm aber Melot sein Schwert entgegenstreckt,

stürzt er sich hinein. Schwer verwundet sinkt Tristan in Kurwenals Arme; Isolde aber wirft sich an des Geliebten wunde Brust.

(3. Akt.) Im Garten von Kareol, der Burg seiner Väter, unter einer Linde liegt Tristan. Die Wunde will nicht heilen. Eine nur kann helfen, Isolde. Noch ist das Schiff, das sie bringen soll, nicht in Sicht. Verzehrende Sehnsucht nach der Geliebten zerwühlt des Helden Herz. In tiefe Ohnmacht versunken liegt er da, von seinem treuen Kurwenal bewacht. Da, fröhlicher Schalmeeinton. Das ist das Schiff, das ist sie. Wonnicge Liebesgewißheit erfüllt des Wunden Herz, der sich nicht mehr auf dem Lager hält. Mit letzter Kraft rafft er sich auf, reißt den Verband ab und wankt der Geliebten entgegen. Es war zu viel, in ihren Armen stirbt er; bewußtlos bricht sie über ihm zusammen. Da kündigt der Hirt das Nahen eines zweiten Schiffes. Kurwenal vermutet Feinde und verrammelt das Thor. König Marke mit Gefolge verlangt Einlaß, wütend verwehrt ihn Kurwenal, der Melot erschlägt, bis er selbst totmatt zu seinem toten Herrn eilt. Zu spät bist du gekommen, König Marke, zu spät erfuhrst du aus Brangänes Mund, daß ein Zauber die beiden zusammentreibt, zu spät willst du Alter entsagend die Jungen vereinen. Tot ist Tristan und über ihm haucht Isolde ihre Seele aus.

Das bereits im August 1859 vollendete Werk kam erst am 10. Juni 1865 in München zur ersten Aufführung. — Gottfrieds von Straßburg wundervolles Gedicht hat hier seine herrliche Wiedererstehung gefeiert.

6. Die Meisterfinger von Nürnberg.

In 3 Akten.

Personen: Hans Sachs, Schuster (Bariton) — Veit Pogner, Goldschmied (Baß) — Friß Kothner, Bäcker (Baß) — Sigtus Beckmesser, Schreiber (Baß) — acht

andere Meistersinger (Tenöre und Bässe) — Waltherr von Stolzing, ein junger Ritter (Tenor) — David, Sachsens Lehrbube (Tenor) — Eva, Pogners Tochter (Sopran) — Magdalene, Evas Amme (Alt) — ein Nachwächter (Bariton).

Ein Bild des deutschen Bürgerlebens entrollt sich vor uns. Behaglichkeit, Arbeit, kleine Sorgen, kleine Neidereien, alles klein, aber der Fliederbusch duftet vor der Türe, die Sonne glizert durch die Bugenscheiben, das Ganze wird geadelt durch große Liebe, wahre, herzensentsprungene Kunst, alles wird verklärt durch den goldenen Schimmer kernigen Humors. Das ist uns dieses Werk, die herrlichste, die deutscheste aller Opern. —

(1. Akt.) Wir treten in die Katharinenkirche zu Nürnberg. Hoffentlich sind die anderen andächtiger, als Ritter Waltherr von Stolzing und Pogners liebe Eva, die mit dem Jüngling eine beredete Augensprache führt. Jetzt ist der Gottesdienst zu Ende. Eva müßte kein liebendes Mädchen sein, wüßte sie nicht ihre Amme Magdalene auf einige Augenblicke zu entfernen, die Waltherr benützt, sie anzureden. Ob sie schon Braut sei? Gewiß! Doch kennt sie den Bräutigam noch nicht, denn demjenigen hat sie ihr Vater bestimmt, der morgen den Preis im Meistersingergesang erringe. Meistersingergesang, was ist das? Noch nie hat Waltherr von Meistersingergesang gehört. Da kommt Hans Sachsens Lehrbube David denn gerade recht, ihm das zu erklären. Wohl hat er viel zu tun, gilt es doch den Vorraum der Kirche für eine Freieung herzurichten. Aber wenn ihn die geliebte Magdalene um etwas bittet, kann er es doch nicht abschlagen. So können die Frauen gehen, Waltherr aber schwirren gar bald die Ohren von kurzem, langem und überlangem Ton, von Schreibpapier-, Schwarzintenz-, Hageblüh- und Strohhalmtweis, von Bar und Stollen und Abgesang. Und all dies endlose Tönegeleis genügt noch nicht, ein Meister zu werden. „Der Dichter (erst), der aus eignem Fleiße, Zu Wort und

Reimen, die er erfand, aus Tönen auch, fügt eine neue Weise, der wird als Meistersinger erkannt!“ Da endlich bekommt Walthar Ruhe, die andern Lehrbuben stürmen herein, und nun hat David mit der Aufstellung des „Gemerkts“ vollauf zu tun. Ihrem übermütigen Tollen macht der Eintritt einiger „Meister“ ein Ende. Der Goldschmied Veit Pogner ist es, auf den der Schreiber Sixtus Beckmesser einredet. Beckmesser traut offenbar, übrigens mit Recht, seiner äußeren Persönlichkeit nicht sehr viel Liebenswürdigkeit zu und will durchaus Pogner dazu bewegen, von seiner Bestimmung abzulassen, daß Eva morgen die Wahl haben solle, ob sie den Sieger beim Wettgesang heiraten, oder überhaupt unvermählt bleiben wolle. Dann verfällt er wieder ins Grübeln. Zu Pogner aber tritt Walthar und bittet, daß ihm gestattet werde, sich der Meisterprüfung zu unterwerfen. Der Goldschmied ahnt wohl den inneren Zusammenhang, und solch' ein schmucker Eidam möchte wohl auch ihm gefallen. Jedenfalls redet er den eintretenden Meistern Vogel sang und N a c h t i g a l l freundlich zu. Endlich sind die Meistersinger alle versammelt, und Pogner erhält das Wort. Das schöne J o h a n n i s f e s t soll morgen durch einen Werb- und Wettgesang vor dem Volke gefeiert werden. Nun habe er oft erfahren, daß man in deutschen Landen die Kunst nicht hoch genug bewerte. Anders er. Dem Sieger im morgigen Wettgesang verspreche er hiermit seiner Tochter Eva Hand mit all seinem Hab und Gut. Laut preisen die Meister diesen Entschluß. Dagegen gefällt ihnen die Bedingung Pogners nur wenig, daß sein Kind, das er nicht zwingen will, die Wahl haben soll, den Sieger zu ehelichen oder überhaupt ledig zu bleiben. Ein Vermittlungsantrag von H a n s S a c h s, dem Volke die Entscheidung zu überlassen, wird abgelehnt, es bleibt bei den Worten Pogners.

Nun meldet sich Walthar Stolzing zur Freieung. Wohl gefällt die Auskunst, die er über seinen Lehr-

meister giebt — Walthar von der Vogelweid' habe ihn dichten, der erwachende Wald, die ganze Natur ihn singen gelehrt — nicht allen Meistern; dennoch darf er, dank der Vermittlung Hans Sachsens sein Werbelied singen. Doch wehe, des eifersüchtigen Beckmessers „Merker“-Kreide macht Strich auf Strich, und auch die anderen haben kein Verständniß für diese Kunst: „Versungen und vertan!“ ist ihr Urtheil. Hans Sachs nur fühlt, daß das ein Singen aus vollem Herzen war, das keinen Regeln sich beugt, doch aber zu jedem unbefangenen Herzen spricht. Stolz verläßt Walthar die Versammlung, die ihn so unfreundlich abgewiesen.

(2. Akt.) Rechts von der Straße steht Pogner's Haus, links das des Hans Sachs. Die Lehrbuben schließen die Fensterladen. David muß erfahren, wie der Fall eintreten kann, daß es unangenehm ist, von einem Mädchen einen Korb nicht zu bekommen. Welche Leckerbissen mochte Magdalene wohl eingesteckt haben, nun hat er sie nicht erhalten, weil er wahrheitsgetreu berichtete, daß der Ritter gründlich versungen. Hans Sachs kommt heim und nimmt seinen Lehrling mit ins Haus, dann kommt auch Pogner mit Eva. Magdalene hat Zeit, dem Mädchen zuzuslüstern, sie solle bei Sachs sich näheren Bericht holen; auch wolle Beckmesser ihr diese Nacht sein morgiges Preislied als Ständchen singen. — Hans Sachs hat sich seinen Arbeitschemel an die offene Haustüre bringen lassen. Aber es will mit dem Arbeiten nicht gehen. Der Flieder duftet so mild, so stark und voll. Und dann des Junkers Lied. Es war doch eine eigene Weise. Die hat ihm die „süße Not“ des Lenzes in die Brust gelegt. Ja, ja. „Dem Vogel, der heut sang, Dem war der Schnabel hold gewachsen. Macht er den Meistern bang, gar wohl gefiel er doch Hans Sachsen!“ Da huscht Eva herein. Hans Sachs weiß sehr wohl, was ihr junges Herzchen bewegt. Warum soll er sie nicht ein bißchen necken? Einmal nur wird er ernst,

als sie ihm schmeichelnd sagt, es könne ja auch ein Witwer sein, der morgen ihre Hand ersinge. Gewiß, er hat daran gedacht. Aber jetzt ist das vorbei. Da aber auch er ihr sagen muß, daß der Ritter gründlich versungen, geht sie mißmutig nach Hause. Sachs aber schließt sein Haus, mit dem Vorsatze, den Liebenden beizustehen, und da ihm ahnt, daß der Abend noch mancherlei bringen wird, läßt er einen Spalt im Laden offen, durch den er, selber ungeesehen, alles übersehen kann.

Eva hat Magdalene überredet, an ihrer Stelle Beckmessers Ständchen anzunehmen; diese tut es um so lieber, als sie so David eifersüchtig machen kann. Schon will Eva ins Haus gehen, da kommt Walther die Straße herab; sie fliegt in seine Arme. Was ist zu tun? Von den Meistern sei nichts zu hoffen, einen Weg nur giebt es, die Flucht. Das darf nimmer geschehen, denkt Hans Sachs. Und als nun Eva in Magdalenens Kleidern mit Walther fliehen will, öffnet er den Laden, daß greller Lichtschein die Straße überflutet. Sie weichen zurück, da kommt auch schon Beckmesser, die Laute im Arm, die Straße herab und schickt sich an, sein Ständchen zu bringen. Das ist so recht eine Gelegenheit für den alten Schalk Hans Sachs. Nicht übel schlägt er dem verliebten Narren auf seinem Leisten den Takt. Nein, wer hätte das dem alten Schuster zugetraut, daß er einen Menschen so ärgern kann. Immer toller singt Beckmesser, immer lustiger klopft Sachs den Leisten. Des Schreibers Geschrei weckt die Nachbarn, weckt David, der kaum am gegenüberliegenden Fenster Magdalene erblickt, als er hinauseilt und mit einem Knüttel den Stadtschreiber regelrecht durchbläut. Hilfesgeschrei, Herbeilaufen der Nachbarn, gegenseitiges Schimpfen, zum Schluß eine für den Zuschauer köstliche Prügelei. Walther will den Lärm benutzen, mit Eva zu fliehen. Da tritt Sachs dem Paar entgegen, die halb ohnmächtige Eva weist er in ihr Haus zurück, den Junker zieht er zu sich herein. — Als

endlich der Nachtwächter auf dem Platz erscheint, liegt alles wieder in ruhigem Frieden.

(3. Akt.) In seiner Werkstatt, im hohen Lehnstuhl sitzt Hans Sachs, eifrig in einem Buche lesend. Er merkt es nicht, wie David, den sein böses Gewissen wegen des gestrigen Abends plagt, sich verlegen in der Stube zu schaffen macht. Du brauchst keine Angst zu haben, wackerer Lehrbub. Der dort sitzt, ist nicht der Schuster, das ist der weltentrückte Poet. Er muß erst daran erinnert werden, daß heute ja Johannisfest, daß sein eigenes Namensfest ist. Und wer könnte nun dir, treuherziger David, gram sein, wenn er deine Liebe zum Meister sieht? Das allerdings war ein böses Wort, das du sagst, du wärest gern des Alten Brautführer. Das hat ihn ernst gestimmt. Leise lächelnd wehrt er ab. „Wahn, Wahn, überall Wahn“. Wahn war das eigene Hoffen auf einen späten Liebeslenz, Wahn das wilde Treiben dieser Nacht, Wahn hätte fast den edlen Junker und das brave Mädchen zu bösem Beginnen geführt. Das war der berückende Zauber der blüthen schweren Johannisnacht. Jetzt aber ist Johannis tag, und hell soll es werden in den Herzen, hell im Leben der Freunde. Da tritt auch schon droben aus der Kammer einer, dem die Sonne aus den Augen leuchtet, Walthar. Ein seliger Traum hat ihn erquickt. Sachs fordert ihn auf, ihm ihn zu erzählen, so wolle er ihm helfen ein Gedicht zusammen zu finden, das ihm die Geliebte gewinne. Und Walthar hebt sein herrliches „Morgenlicht leuchtend in rosigem Schein“ zu singen an. Wie lacht des Alten Herz bei den frischen Klängen. So zwanglos reiht sich Vers an Vers. Es braucht nur einer da zu sein, der wie Hans Sachs den Vogel zu neuem Singen reizt, so entsteht ein erster und auch ein zweiter Bar mit Stollen und Abgesang, wie die Meister es verlangen. Den dritten Bar will Walthar jetzt nicht singen; Zwang tut nicht gut, für jetzt ist es genug und sie gehen nach oben, die festlichen Gewänder zur Feier anzulegen.

Da erscheint am Fenster Beckmesser. Als er die Stube leer sieht, tritt er ein. Er ist schrecklich hergerichtet und macht in seinem Freierrsgewand einen kläglichen Eindruck. Jämmerlich ist ihm zu Mute. Vergeblich hat er nach einer neuen Weise gesucht. Da, was sieht er? das ist ja ein Gedicht, ein Werbelied von Hans Sachs. Nun wird ihm alles klar. Der Schuster bewirbt sich auch um den Preis. Darum hat er ihn diese Nacht nicht zum Singen kommen lassen, daher die Prügelei, die sicher nur der eifersüchtige Schuster angestiftet. Da kommt Hans Sachs selber herein. Zu Beckmessers Beschuldigungen muß er nur lächeln. Nein, er bewirbt sich nicht. Zum Zeichen dessen schenkt er dem Schreiber das Gedicht, dem ja die Singweise fehlt, überläßt es ihm zu beliebigem Gebrauch, schwört ihm sogar zu, daß er niemals sagen will, das Gedicht sei von ihm. Nun eilt Beckmesser hochbeglückt davon. Mit einem Liede von Hans Sachs kann es ihm nicht fehlen.

Kaum ist der Häßliche fort, als Eva in reichem Festgewand in des Schusters Stube erscheint. Der Schuh drückt sie. Hans Sachs weiß zwar sehr gut, wo der Schuh sie drückt, nimmt aber das Füßchen und hält sie so in der Lage fest, als droben Walthar erscheint. Während die Liebenden, Auge in Auge ineinanderhängen, tut er, als sehe er nichts und arbeitet an dem Schuh. Wenn ihm doch nur einer zur schweren Arbeit etwas singen wollte. Da stimmt Walthar den dritten Bar an, den er vorhin nicht gesungen, der die Deutung giebt des seligen Traums, den er erschaut. Jetzt hat Sachs Eva den Schuh wieder angezogen. Voll tiefer Rührung sinkt sie an des treuen Alten Brust, dessen Hand nun auch der Ritter voll Dankbarkeit drückt. Sachs aber läßt das blühende Weib an des Junkers junge Brust sinken. Wie hat er nur den töricht süßen Traum einmal spinnen können, daß ihm dieses junge Leben bestimmt sei. Da aber wendet sich Eva wieder zu ihm. Sicher,

keinen andern als ihn hätte sie zum Gatten gewählt, wäre nicht die heiße Liebe so plötzlich in ihr erwacht. Hans Sachs wehrt ab. „Mein Kind, von Tristan und Isolde kenn ich ein traurig Stück, Hans Sachs war klug und wollte Nichts von Herrn Markes Glück“. — Jetzt aber heißt es die neue Meisterweise zu taufen; Magdalene und David, den Sachs mit einer Backpfeife zum Gesellen macht, kommen eben recht dazu, „die selige Morgentraumdeut-Weise“ aus der Taufe zu heben.

Jetzt ist es ein anderes Bild, das wir schauen. Auf der Wiese an der Pegnitz hat sich Nürnbergs Volk schon angesammelt und um die reich geschmückte Bühne geschart. Und es ziehen die Zünfte auf, die Lehrbuben treiben ihr munteres Wesen, bis gemessenen Schrittes die Meister nahen. Hans Sachs, des Volkes Liebling, freudig begrüßt, kündigt als Spruchsprecher den hohen Preis, den Pogner ausgesetzt. Dann ersteigt als erster Preisbewerber Beckmesser den Rasenhügel. Was, der alte Schreiber will die junge Maid gewinnen? Und dieses öde Gekrächz! Was soll denn das heißen? Hohngelächter von allen Seiten. Da hält sich Beckmesser nicht mehr in seiner Wut. Sawohl, das Lied ist schlecht, aber es ist von Hans Sachs. Wütend eilt er davon. Hans Sachs wehrt lächelnd die Urheberchaft des Liedes ab; indessen es sei sehr schön, nur müsse man es auch zu singen verstehen. So ein solcher da ist, so möge er hervortreten; dadurch würde auch kund werden, von wem das Lied sei. Walthar tritt auf. „Morgenlich leuchtend im rosigen Schein von Blüt und Duft geschwellt die Luft“. Wie es hinausklingt in die Sommerluft und sich hineinjingt in die Herzen der Hörer, die tief ergriffen in die Weise einstimmen. Dem Junker gehört der Preis. Und Pogner will ihm die Kette umhängen, da weist Walthar die Ehrung zurück. Ohne Meisterschaft will er glücklich sein. Aber jetzt verweist ihm Sachs ernst dieses Wort. „Verachtet mir die Meister nicht und ehrt mir

ihre Kunst“, hebt er an den Preisgesang auf die deutsche Kunst. Wahrlich, dem Alten gebührt der herrlichste Kranz, ihm des Volkes Preis: Heil Nürnberg's teurem Sachs!

Von 1862 bis 1868 in Biebrich, Wien, München und Trieb-
schen entstanden, ist das herrliche Werk am 21. Juni 1868 zum
erstenmale in München gegeben worden. Die Parallele zwischen
Walther Stolzing und den auf überkommene Regeln erpichten
Meistern einerseits mit Richard Wagner und seinen Wider-
sachern andererseits liegt auf der Hand. Zweifellos hat Wagner
gerade in den Meistersingern viel Persönliches niedergelegt. Es
wäre aber verfehlt, den Vergleich nun bis in Einzelheiten ziehen
zu wollen. Jedenfalls wirkt das Werk ohne jegliche Neben-
bedeutung durch seinen eigenen Wert.

7. Der Ring des Nibelungen.

Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend.

Der Vorabend.

Das Rheingold.

In 4 Scenen.

Personen der Handlung: Götter: Wotan (Bariton) —
Donner (Baß) — Froh und Loge (Tenöre) — Göttinnen:
Fricka (Sopran) — Freia (Sopran) — Erda (Alt) —
Alberich (hoher Baß) und Mime (Tenor): Nibelungen —
Fasner (Baß) und Fasolt (Bariton): Riesen — Wog-
linda (Sopran) — Wellgunde (Sopran) — Floßhilde
(Alt): Rheintöchter.

(1. Scene.) Es wogen und wallen die grünen Wellen
des Rheinstroms. Drunten aber um das vom Boden
aufragende Geflipp spielen die Rheintöchter Wog-
linda, Wellgunde und Floßhilde. Ha, wie sie schön
sind. Mit brünstiger Gier verfolgt der aus düsterm
Schacht aufgestiegene Nibelung Alberich das Spiel der
schönen Schwestern. Will denn keine mit ihm kosen?

O nein, du schwarzer, zottiger, häßlicher Wicht. Sie necken dich bloß, wenn sie lockend an dir vorüber huschen. Keine wirst du je erhaschen. Da fällt ein Sonnenstrahl in die Tiefe. Hell auf leuchtet die Spitze eines Felsenriffs, und „Rheingold! Rheingold! leuchtende Lust, wie lachst du so hell und hehr!“ klingt der Nixen Jubelruf. Starren Blicks hängt der Mann der Tiefe an dem gleißenden Schein. Was ist es, das dort so glänzt? Sorglos verraten die Schwestern, gegen des Vaters Befehl, dem Schwarzen das Geheimniß. Er, der sie noch eben so gierig zu haschen suchte, wird ja nimmer die Bedingung zu erfüllen vermögen. Denn „nur wer der Minne Macht entsagt, nur wer der Liebe Lust verjagt“, wird das Gold zu rauben und den Ring daraus zu schmieden vermögen, der ihm maßlose Macht verleiht. Da ergreift wilde Gier nach Gold und Macht den Nibelung. Mit einem gräßlichen Fluch auf die Liebe stürzt er nach dem Golde, reißt es herab und verschwindet in der Tiefe. In den Jammerruf der Schwestern gelst sein Hohngelächter. Finsternis ist hereingebrochen. Vor unsern Augen versinkt der Rhein mit seinen Felsenriffen, die Wogen werden zu Wolken. Nun wird es hell.

(2. Scene.) Wir sehen eine freie Gegend auf Bergeshöhen. Hinten auf einem Felsengipfel wird im aufsteigenden Tag eine mächtige Burg sichtbar. Da erhebt sich Fricka von ihrem Lager und weckt Wotan, den Gemahl. Den erfüllt stolze Freude über die herrliche Burg, Fricka aber mahnt ihn zornig des hohen Preises, den er dafür den Riesen versprochen. Was sollen die Götter ohne Freia, die Göttin ewiger Jugend? Wotan aber ist leichten Mutes. Hat ihm doch der listige Loge Hilfe versprochen gegen die Forderung der Riesen. Da kommt auch schon Freia in atemloser Angst herbeigestürzt, die Riesen nahen. Sie fordern ihren Lohn, doch Wotan hält sie arglistig hin, Freia könne er ihnen nicht geben. Und Fasner klärt seinen Riesenbruder

Fa soll über den Grund dieser Weigerung auf. Freia allein vermag die gold'nen Äpfel zu pflegen, die in ihrem Garten wachsen. Und nur durch diese Äpfel erhalten sich die Götter ihre ewige Jugend. Schon wollen die beiden Freia mit Gewalt entführen, mit Gewalt wollen Froh und Donner sich ihnen entgegensetzen, doch Wotan wehrt, und jetzt endlich erscheint Loge. Er habe sich in der ganzen Welt nach einem ebenbürtigen Ersatz für Freia umgesehen, aber nichts gefunden, was dem Manne werter wäre als Weibes Wonne und Wert. Nur der eine, Alberich habe der Liebe entsagt um Gold, das maßlose Macht ihm verleihe. Da kommen die Riesen herbei. Mit den Nibelungen leben sie längst schon im Streite; Gefahr wäre es für sie, würden jene so maßlos mächtig. So sei denn des Nibelungen Gold der Lösepreis für Freia. Da aber Wotan, selber nach Gold und Ring lüstern, zornig diese Lösung versagt, schleppen die Riesen Freia fort, die sie zu behalten drohen, wenn nicht bis zum Abend das Gold zur Stelle ist. Doch kaum ist Freia fort, da bedeckt fahle Blässe der Götter Gesicht, alt fühlen sie sich und schwach — sie haben noch nicht von Freias Äpfeln genossen. So muß es denn sein. Wotan ruft Loge herbei, den Nibelungen gilt es, das Gold zu entreißen, auf daß den Göttern die ewige Jugend erhalten bleibe. — In eine Erdluft steigen die beiden. Dämpfe wallen auf, dann Wolken, tiefer und tiefer steigen sie, schon zeigt sich felsiges Gestein, aus dessen Höhlen der Nibelungen fleißiges Schmieden ertönt. Jetzt sind sie am Ziele.

(3. Scene.) Eine weite Felsenhöhle, in die Alberich seinen Bruder Mime zerzt, der ihm auf sein Geheiß eine Tarnkappe geschmiedet hat. Endlich liefert Mime sein Meisterstück aus und schon im nächsten Augenblick wälzt er sich winselnd unter den Hieben, die der durch die Tarnkappe unsichtbare Alberich auf ihn niedersausen läßt. Da nahen die beiden Götter, denen Mime sein Loß

klagt. Doch schon kommt Alberich, eine Schar Nibelungen vor sich hertreibend, herbei; zornig fährt er die beiden Fremden an, deren einen er als den listigen Loge erkannte. Doch Loge weiß des Nibelungen Eitelkeit aufzustacheln. Er solle sich hüten, daß ihm seine Schätze nicht gestohlen würden. Höhnisch verlacht ihn Alberich. Mit Hilfe seiner Tarnkappe könne er ja jede Gestalt annehmen und so das Geraubte sich wieder beschaffen. Loge thut so, als ob er das nicht glaube. Da verschwindet Alberich, in der nächsten Minute wälzt er als riesiger Lindwurm sich an den Göttern vorüber. Lachend kommt er in der alten Gestalt zurück. Ja, aber in ein kleines Tier, etwa in eine Kröte könne er sich sicher nicht verwandeln, versetzt Loge mit arger List. Und schon hat sich Alberich zur Kröte verwandelt. Da setzt Wotan den Fuß auf sie, Loge reißt ihr den Tarnhelm ab, den sofort in seine natürliche Gestalt verwandelten Alberich aber fesseln sie und schleppen ihn nach der Oberwelt.

(4. Scene.) Hier stellen ihm die Götter frei, sich durch Auslieferung des Nibelungenschazes freizukaufen. Alberich ist es bereit. Ein Hauch auf den Ring an seiner Hand, und die Nibelungen schleppen aus der Tiefe den Hort herauf. Noch aber ist er nicht gelöst. Den Tarnhelm her. Und nun noch den Ring. Wild brüllt Alberich auf. Da entreißt ihn ihm Wotan. Nun mag er gehen. Da bäumt sich der Nibelung nochmals auf: „Wie durch Fluch er mir geriet, verflucht sei dieser Ring“. Jeder soll nach seinem Besitze gieren, keiner in seinem Besitze froh werden, dem Tod sei jeder verfallen, der ihn trägt. Kaum ist Alberich fort, da erscheinen die andern Götter voller Freude, Freia kehrt mit den Riesen zurück. Sie sind den Tausch zufrieden. Aber so muß Freia durch das Gold verborgen sein, daß nichts von ihrer Gestalt mehr sichtbar bleibt. Und der Hort wird gehäuft, schon liegt die köstliche Tarnkappe dabei.

Da erspäht Fasolt noch durch eine Spalte Freias Auge. Kein Gold ist mehr da. So muß der Ring her, der an Wotans Hand gleißt. Kurz und entschieden weist Wotan sie ab. Und kein Flehen der Götter würde ihn rühren, er ließe Freia von neuem ziehn, öffnete sich nicht die Erde, aus der Erda, die Allwissende emporsteigt, Wotan vor dem Fluche, der an dem Ringe haftet, zu warnen. Gleichzeitig kündigt sie den einstigen Untergang der Götter. Da fährt Wotan aus tiefem Sinnen auf und wirft den Ring zum übrigen fort. Und siehe, schon erfüllt sich der Fluch. Im Streit um die Habe erschlägt Fasner seinen Bruder Fasolt, worauf er sich mit dem zusammengerastten Horste fortrollt. Das „schwüle Gedünst“, das auf allen lastet, zu vertreiben, sammelt Donner das bleiche Gewölk zu blitzendem Wetter, Froh aber weist der Regenbogen=Brücke den Weg, der von der Höhe, wo sie weilen, über das Rheintal hinüber nach Walhall führt. Drunten klagen die Rheintöchter über das verlorene Gold. Die Götter aber lachen des Kummers und ziehen selig in ihre himmlische Burg.

Erster Tag.

Die Walküre.

In 3 Aufzügen.

Personen: Siegmund (Tenor) — Hunding (Baß) — Wotan (Bariton) — Sieglinde (Sopran) — Brünnhilde (Sopran) — Fricka (Alt) — acht Walküren.

Was Wotan seinem Kinde Brünnhilde von seinen Plänen, seinem Handeln erzählt (2. Aufzug), sei hier vorausgeschickt, weil es zum Verständniß des Ganzen unentbehrlich ist.

Damals, als Wotan den, dem Nibelung Alberich gewalttham entrissenen, Ring den Riesen als Lösegeld für

Freia nicht geben wollte, erschien die weiseste Wala, Erda, die alles weiß, „riet ihm ab von dem Ring und warnte vor ewigem Ende“. (Vgl. Rheingold.) Wotan wollte vom Ende noch mehr wissen, doch verriet sie nichts. Da schwang er sich hinab in die Erde und bezwang durch Liebeszauber das Weib, das ihm nun verriet, daß den Göttern im Kampfe ein schmachliches Ende bevorstehe. Die Frucht des Liebesbundes aber war Brünnhilde, die er mit acht Schwestern aufzog. Denn durch ihre Hilfe wollte sich Wotan eine Macht verschaffen, die ihn gegen den Feind schützte. Die Walküren müssen die Helden der Erde zum Kampfe aufstacheln und die Gefallenen dann hinausbringen nach Walhall. Schon ist eine große Schar dort vereinigt, die jeden Feind bestehen würde, wäre nicht eines — der Ring. Er verleiht so maßlose Macht, daß nichts ihm Widerstand zu leisten vermag. Zwar so lange Fasner, der Riese, der zum Lindwurm sich gewandelt, den Ring besitzt, ist keine Gefahr. Wehe aber, wenn der finstere Alberich wieder den Ring gewänne, dann wäre Walhall verloren. „Der der Liebe fluchte, er allein, nützte neidisch des Ringes Runen zu aller Edlen endloser Schmach“. So ist denn das höchste Ziel für Wotan, den Ring wieder in seine Gewalt zu bekommen. Er selbst aber hat den Riesen vertragsmäßig den Ring gegeben, er selber darf den Vertrag nicht verletzen, beruht doch nur auf Verträgen seine Macht. „Nur einer dürste, was ich nicht darf: ein Held, dem helfend nie ich mich neigte; der fremd dem Gotte, frei seiner Gunst, unbewußt, ohne Geheiß, aus eig'ner Not mit der eig'nen Wehr schüße die Tat, die ich scheuen muß, die nie mein Rat ihm riet, wünscht sie auch einzig mein Wunsch“. In der Absicht, diesen Helden zu gewinnen, zeugte Wotan, als ruheloser Wanderer die Erde durchmessend, das Geschlecht der Walküren. —

(1. Aufzug.) Ein großes Gemach in Hundings

Haus. In der Mitte ein mächtiger Eschenstamm. Draußen tobt ein Gewitter, da stürzt ein Mann ins Gemach; Gewand und Aussehen künden den Flüchtling. Erschöpft sinkt er nieder: „Wess' Herd dies auch sei, hier muß ich rasten“. Aus einem Nebengemach tritt eine hohe Frau, Sieglinde, Hundings Weib. Sie labt den müden Fremden, ein seltsames Gefühl kehrt in beider Herzen ein. Doch der Fremdling will fort, seinem Fuße folgt Unheil und das will er dieser Frau ersparen. Schon hebt er den Riegel, da ruft Sieglinde ihm nach: „So bleibe hier! Nicht bringst du Unheil dahin, wo Unheil im Hause wohnt“. Stürmender Gefühle voll schweigen beide. Da ertönt von ferne ein Horn. Sieglinde öffnet die Türe, in der Hunding erscheint. Dem Fremden sichert er Gastfreundschaft zu; doch überkommt ihn ein Gefühl der Unruhe: „Heilig ist mein Herd, heilig sei dir mein Haus“, ist seine Mahnung an den Fremden, der seinem Weibe so seltsam ähnlich sieht. Beim Mahle fragt er ihn nach Namen und Herkunft. Wehwalt nennt sich der Fremde, des Wolfe Sohn. Zu zweien sei er zur Welt gekommen. Als er aber einst von der Streife zurückgekehrt, war die Zwillingschwester verschwunden. Kampf und Streife waren die Folge, auf der Flucht vor übermächtigen Feinden entschwand ihm der Vater. Auf der Flucht ist er auch heute. Eine Maid hat er geschützt gegen minnelosen Ehebund. Nun verfolgen ihn die Sippen. Da giebt sich Hunding selber als Feind zu erkennen. Für diese Nacht hält er das Gastrecht, doch morgen muß ihm der Fremde im Kampfe stehen. Und er bricht auf, sein Weib leuchtet ihm zur Kammer und bereitet ihm den Nachtrunk. — Der Fremde ist allein in finstern Brüten. Waffenlos fiel er in Feindes Haus. Ein Schwert hat ihm der Vater versprochen, er fand' es in höchster Not. Und „Wälse, Wälse! Wo ist dein Schwert?“ Da fällt ein Feuerstein auf den Eschenstamm, dort gleißt etwas

hell im Glimmerschein. Und jetzt kommt zu ihm die blühende Frau. Sie hat dem Gatten einen Schlaftrunk gemischt, auf daß der Fremde gefahrlos fliehe. Und sie will ihm eine Waffe weisen. „O wenn du sie gewännst, den hehrsten Helden, dürft' ich dich heißen: dem Stärksten allein ward sie bestimmt“. Als sie ungefragt dem ungeliebten Manne vermählt wurde, trat ein Greis in blauem Gewand in die Halle und stieß das Schwert in den Stamm. „Dem sollte der Stahl geziemen, der aus dem Stamm es zög!“ Aber keiner vermochte bis heute den Stahl dem Stamm zu entreißen. — Und „Winterstürme wichen dem Wonnemond, in mildem Lichte leuchtet der Lenz“. Unbezwingbare Liebe hat Einkehr gehalten in der beiden Herzen und in holdseliger Zwiesprache erkennen sie, daß sie beide Wälsekinder, daß sie Siegmund und Sieglinde, daß sie Geschwister sind. Mit riesiger Kraft hat Siegmund dem Stamm das Schwert entrisen, nun preßt er das Weib an sich, „Braut und Schwester bist du dem Bruder — so blühe denn Wälungenblut“.

(2. Aufzug.) Im wilden Felsengebirge hält Wotan bei seiner liebsten Tochter Brünnhilde. Sie soll hinaus in den Kampf, der zwischen Siegmund und Hunding entstehen wird und dem Wälung den Sieg kiesen. Aber da kommt Frica, Wotans Gattin, der Ehe Schützerin. Den Tod Siegmunds verlangt sie, der den heiligen Herd geschändet und in Blutschande der Schwester sich geeint. Und nach langem Kampfe muß ihr Wotan das zugehen. Als die Walküre zurückkehrt, widerruft er seinen Befehl, Siegmund muß fallen. Und zu Brünnhilde, die ja eine Gestaltung seines eigenen Willens ist, kündigt er seine, kündigt er der Götter Not. (Vgl. die Ausführungen, die wir an die Spitze gestellt.) Er muß es sich ja gestehen, daß er nur sich selber betrügen wollte, als er sich einredete, daß Siegmund ohne sein Zutun handle. So sieht er keine Rettung mehr. „Fahre denn hin, herrische

Pracht, göttlichen Prunkes prahlende Schmach! Zusammen breche, was ich gebaut! Auf geb ich mein Werk; nur eines will ich noch: das Ende". — Und für dieses wird Alberich schon sorgen, denn so hat Erda gekündet: „Wenn der Liebe finst'rer Feind zürnend zeugt einen Sohn, der Seligen Ende säumt dann nicht!" Und in der That hat jüngst der Nibelung ein Weib durch Gold sich gefügig gemacht, das nun des Hasses Frucht hegt. — Vergeblich wagt die Walküre dem Vater zu widersprechen; bei seinem Zorn befiehlt er ihr, den Walsung zu fällen. Er selber aber schreitet unmutig fort ins Gebirge. — Da kommen Sieglinde und Siegmund. Von den Anstrengungen erschöpft, bricht Sieglinde zusammen, sorglich bettet Siegmund ihr Haupt in seinem Schoße. Da tritt Brünnhilde hervor und kündigt dem Helden den Tod. Mit leuchtenden Farben schildert sie ihm Walhalls Herrlichkeit, wo Wotan thront, wo Helden weilen, wo er den Vater findet und Wunschwädchen ihn kosen. Ob ihn die bräutliche Schwester dorthin begleiten dürfe? Die Walküre verneint. „So grüße mir Walhall, grüße mir Wotan, grüße mir Wälse und alle Helden. — grüß' auch die holden Wunschesmädchen: — zu ihnen folg' ich dir nicht". So tief erschüttert ist die Walküre durch das Liebesleid der beiden, daß sie beschließt, Wotans letztem Befehl zu trotzen und Siegmund den Sieg zu erstreiten. Und schon ertönt Hundings Horn, ihm eilt Siegmund entgegen. Auf hohem Felsenjoch treffen sich beide. Da erscheint Brünnhilde hinter Siegmund, doch wehe, hinter Hunding taucht in leuchtender Wolke Wotan auf. An seinem vorgehaltenen Speer zerbricht Siegmunds Schwert; den Wehrlosen stößt Hunding nieder. Erschüttert steht Wotan, der seinen lieben Sohn fällen mußte. Mit einer verächtlichen Handbewegung tötet er Hunding. Dann aber fährt er auf. Wo ist Brünnhilde, die ihm zu trotzen wagte? Sie ist auf ihrem Roß Grane davongejagt, Sieglinde vor Walvaters Zorn zu retten.

Ihr eilt Wotan nach. Furchtbar sei die Freche gestraft, erreicht sein Roß ihre Flucht.

(3. Aufzug.) Auf dem Gipfel eines hochragenden Felsens sammeln sich die Walküren vom wilden Ritt nach der Walkstatt, auf der sie kühne Helden fürten. Zu ihnen kommt rasenden Ritts Brünnhilde und fleht um Schutz gegen Wotans Zorn für sich und Sieglinde. Doch wer wagte Wotan zu trotzen? So will Brünnhilde allein seiner harren, Sieglinde aber soll fliehen nach Osten. Dort dehnt sich weithin ein Wald, in den Fasner der Nibelungen Hort führte. Jenen Wald meidet Wotan, dort ist Sieglinde vor ihm sicher. Sie aber muß leben, um einem Knaben das Leben zu geben, der Siegfried heiße, weil er des Sieges sich freuen soll. Für ihn soll Sieglinde die Stücke des Schwertes ihres Siegmund bewahren, die Brünnhilde gerettet. Und schon braust Wotan, ein wilder Sturmwind heran. Vor seinem Zorne stieben die Walküren davon. An Brünnhilde aber will er ein fürchterliches Gericht üben. Ihrer Göttlichkeit sei sie entkleidet, aus Walhall verbannt. Hier auf dem Felsen soll sie liegen, in wehrlosen Schlaf versenkt. Dem Manne sei sie zu eigen, der hier am Wege sie findet. Da sinkt Brünnhilde vor dem Vater auf die Kniee. Sie hat ja nichts Schändliches getan. Wohl hat sie seinem Befehl getrotzt, aber doch nur um seinen wahren, inneren Willen zu erfüllen. Und sie gemahnt ihn dessen, was sie ihm einst war. Zwingender wird ihr Flehen. „Dies eine mußt — mußt du erhören! Zerknicke dein Kind, das dein Knie umfaßt; zertritt die Traute, zertrümm're die Maid: ihres Leibes Spur zerstöre dein Speer: doch gieb, Grausamer, nicht der gräßlichsten Schmach sie preis!“ Gerührt erfüllt Wotan die Bitte seines kühnen, herrlichen Kindes. Er versenkt sie in Schlaf; den Helm schließt er zu und legt auf sie den Schild. Und nun ruft er Loge herbei, daß er als wabernde Lohe feurig umlodre den Fels. — „Wer meines Speeres Spitze

fürchtet, durchschreite das Feuer nie!“ — Dann wandert der Gott von dannen. —

Zweiter Tag.

Siegfried.

In 3 Aufzügen.

Personen: Siegfried (Tenor) — Mime (Tenor) — Der Wanderer (Bariton) — Alberich (hoher Bass) — Fasner (Bass) — Erda (Alt) — Brünnhilde (Sopran).

(1. Aufzug.) In der Schmiede des Nibelungs Mime. Vergeblich müht sich der Zwerg, ein Schwert zu schmieden für den jungen Siegfried. Der Riefe schlägt ihm jeden Stahl entzwei. Wohl weiß der Zwerg ein Schwert, das dem Knaben frommen würde, Nothung, das Wälfungenschwert. O könnte er es schmieden, dann müßte Siegfried Fasner, den Riesentwurm, erschlagen und für Mime den Ring gewinnen. So würde der Zwerg der machtvollste Mann. Aber er vermag es nicht. — Jetzt stürmt Siegfried herein, an einem Bastseil einen Bären führend, den er gefangen. Er heßt ihn zum Scherz auf Mime, der sich angstvoll verkriecht, dann läßt er ihn laufen. Wo aber ist das versprochene Schwert? Mime reicht ihm sein Werk, aber mit einem Schlage schlägt es der Riefe entzwei. Unmutig über den alten Stümper wirft er sich auf die Lagerstatt. Mime wirft ihm Undank vor für alle die Wohlthaten, die er ihm erwiesen. Siegfried aber will nichts davon wissen. Er kann nicht glauben, daß der Alte sein Vater sei. Nein, er ist es nicht, er ist ja von ganz anderer Art und wo hat er „sein minniges Weibchen?“ Siegfried will wissen, wer ihm Vater und Mutter gewesen und zwingt Mime durch Gewalt, ihm zu erzählen, was er weiß. „Einst lag winnmernd ein Weib, da draußen im wilden

Wald". Sie traf Mime; einem Knaben gab sie das Leben, dann starb sie. Siegfried sollte der Knabe heißen, Sieglinde nannte das Weib sich. Siegfried fordert Beweise. Da bringt Mime die Stücke eines Schwertes herbei, das habe ihm die Frau gegeben; es seien die Splitter des Schwertes, das Siegfrieds Vater im letzten Kampfe geführt. So soll ihm der Zwerg aus diesen Stücken ein Schwert schmieden; heute noch will Siegfried es haben, dann wird er auf Nimmerwiederkehr in die Welt hinausstürmen. — Noch steht Mime ratlos, da tritt der Wanderer ein und setzt sich trotz Mimes Widerrede an den Herd. Drei Fragen erlaubt er dem Zwerg zu tun, für ihre richtige Beantwortung setzt er seinen Kopf zum Pfande. Danach soll nun auch Mime dem Wanderer drei Fragen beantworten. Auf die erste nach dem Geschlecht, das Wotan das Liebste ist, nennt er richtig das der Wälungen. Auch auf die Frage, welches Schwert Siegfried, dem Helden, taue, um Fasner, den Wurm, zu erlegen, weiß Mime die rechte Antwort: Nothung, das Wälungenschwert. Aber als der Wanderer nun fragt, wer aus den starken Stücken Nothung, das Schwert wohl schweißen wird, weiß der Zwerg keinen Rat. Da sagt es ihm Wotan selbst. Nach nichtigen Dingen hat Mime nur gefragt und dabei das Wichtigste vergessen. „Nur wer das Fürchten nie erfuhr, schmiedet Nothung neu.“ Mimes ihm verfallenes Haupt aber überläßt der Wanderer dem, der das Fürchten nicht kennt; er selbst schreitet von dannen. — Unter dem Ambos versteckt findet der zurückkommende Siegfried den Zwerg. Wo ist das Schwert? Nicht hat es Mime geschmiedet, in tiefes Sinnen war er versunken, wie er Siegfried das Fürchten lehren könne, ohne das er nicht in die Welt ziehen darf. Gern will Siegfried es lernen, doch wo und von wem? In der Reidhöhle, dort am Ende des Waldes haust Fasner, der Wurm. Er wird es ihn lehren. Voller Erwartung ist Siegfried auf dieses neue Aben-

teuer, doch braucht er dazu das Schwert, das er sich selber schmieden will, da der Zwerg es nicht kann. Und staunend sieht Mime, wie dem Knaben zum Singen kräftiger Lieder gelingt, was seine alterprobte Kunst nicht erreichte. Also Siegfried ist nach des Wanderers Wort der Held, der das Fürchten nicht kennt, ihm ist Mimes Haupt verfallen. Was tun? Und so heftet er den teuflischen Plan aus, Siegfried, nachdem er den Drachen bezwungen, zur Labung einen Giftrank zu reichen, den Betäubten aber mit dem neugeschmiedeten Schwert zu töten. So wird dann Mime den Ring und mit ihm unendliche Macht gewinnen. Am selben Herd, an dem der Riese sein Schwert schmiedet, braut Mime den Trank. Nun ist es vollendet, das herrliche Schwert, dessen Stärke der Held erprobt, indem er mit einem Schlage den großen Ambos spaltet.

(2. Aufzug.) Vor der Reidhöhle, in der Fasner den Nibelungenhort hütet, lauert *Alberich*. Er wartet des Augenblicks, da sein Fluch auch am jetzigen Besitzer des Ringes sich erfüllen wird. Dann will er selber sich wieder in den Besitz des Reifs setzen und dann soll ihn keiner mehr um seine Macht betrügen. Auch *Wotan* nicht, der in des Wanderers Gestalt erscheint und den Nibelung in Schrecken setzt, da dieser meint, der Gott selbst begehre nach dem Ring. Doch *Wotan* beruhigt ihn darüber, *Alberichs* eigener Bruder, *Mime* sei da gefährlicher, als er. Dann weckt er den Wurm und warnt ihn vor dem Tode. Der aber erklärt, seiner obsiegenden Kraft gewiß: „Ich lieg' und besitze, laß mich schlafen!“ — Der Wanderer schreitet lachend davon, *Alberich* aber verbirgt sich im Geklüft, denn *Mime* und *Siegfried* kommen herbei. Nein, *Siegfried* fürchtet sich nicht. So schauervoll ihm der Zwerg den schrecklichen Wurm schildert, *Siegfried* fragt nur, ob das Untier denn auch ein Herz habe, und ob es an derselben Stelle liege, wie bei den andern Tieren. Da *Mime* bejaht, ist der Jüngling

ohne Sorge. Den Zwerg schießt er fort, ihn selbst aber lockt das leise Weben im Wald zum Träumen. Wie sah wohl der Vater, wie sah wohl gar die Mutter aus? Schöner doch, als alles, was er bisher gesehen. Da, horch, ein Vöglein singt so lieblichen Sang. Wer es doch verstehen könnte! Wenn er nur wenigstens ihm nachzusingen vermöchte. Aber auf dem Rohre, das er sich schneidet, will es nicht gelingen, so sei denn auf dem Horn der Lockruf gewagt, der ihm so oft trutzige Gesellen im Walde herbeigerufen. Doch so waren nicht Bär und Wolf, wie das Tier, das jetzt aus der Höhle sich wälzt. Ein sprechender Wurm. Wie, er dräut? Doch Siegfried lacht nur, und da es nun zum Kampfe kommt, stößt er dem Riesigen das Schwert bis ans Heft in das Herz. Sterbend warnt der Riese den rosigten Knaben vor den Feinden, die nun auch ihn als Hortbesitzer umlauern werden. Mit dem Namen „Siegfried“ bricht er tot zusammen. Da reißt der Riese das Schwert aus dem Leichnam, das Blut bespritzt ihm den Finger, ein stechender Schmerz, er führt die Hand zum kühlenden Munde. Und siehe, jetzt versteht er des Vögleins Sprache, das ihm rät, aus der Höhle den Hort zu holen, von dem er nie gehört, den Tarnhelm und den kostbaren Ring. Während Siegfried in der Höhle ist, geraten Alberich und Mime über den Besitz in Streit; doch schon kommt der Riese zurück. Wahrhaftig, nur die unscheinbarsten Dinge hat er sich von dem glänzenden Schatze genommen, den Tarnhelm nur und den Ring. Und wieder ertönt des Vögleins Stimme, das den Helden vor Mimes teuflischen Plänen warnt. Und siehe, durch des Blutes Genuß hört Siegfried aus den Schmeichelreden des Zwerges dessen wahre Absichten heraus. Empört über das falsche Gezücht, schlägt er den Zwerg nieder. Hohnlachend verschwindet Alberich im Walde. Ermattet sinkt nun der Held unter den Baum, ach, hätte er doch einen guten, treuen Gefellen. So gewinne dir doch das

herrlichste Weib auf Erden, mahnt des Vogels Stimme, Brünnhilde, die auf hohem Felsen schlummert, von wabernder Lohe umgeben. Wer die Herrliche gewinnen könne? Der das Fürchten nicht kennt! Jauchzend springt der Jüngling auf; das ist ja er selber. Freudigen Schrittes folgt er dem Vöglein, das vor ihm dahinfliegt, den Weg ihm weisend.

(3. Aufzug.) Nacht liegt über dem Felsengebirge, in dem ein Gewitter tost. Der Wanderer steht vor einem Höhlentor und beschwört Erda, die urweisse Wala, daß sie ihm Kunde gebe über die Zukunft. Sie vermag es nicht. Da verrät ihr Wotan, daß er selbst jetzt die Ruhe gefunden. Nicht begehrt er mehr nach Macht. Hat er einst voll Ingrimms gedacht, die Macht dem Meidgeschlechte der Nibelungen zu überlassen, so kann er jetzt voller Freude die Erlösung der Welt und des Asengeschlechts erwarten. Der liebes- und lichtfrohe Siegfried wird mit Brünnhilde herrschen, sie werden das unrechte Gut, den Ring, den Rheintöchtern wieder geben. Er selber, Wotan, sehnt das Ende herbei. Erda versinkt. Des Weges aber kommt Siegfried, dem jetzt sein Vöglein entschwunden. Der Wanderer vertritt ihm den Weg und hält den Stürmer durch müßige Fragen hin, bis dieser sein Schwert zieht. Darob ergrimmt Wotan so sehr, daß er ihm den Welteschenspeer entgegenhält. Doch heute zerschellt nicht das Schwert, heute zerbricht der Speer. Wotans Macht hat ein Ende. Siegfried aber stürmt dem Lichtschein nach, den er auf der Höhe erblickt. Er durchschreitet die Lohe und erblickt eine gewappnete Gestalt. Er löst ihr den Helm. Welch' herrlich Antlitz. Dann schneidet er mit seinem Schwerte die Brünne auf. Es ist ein Weib, das er vor sich sieht. Ein seltsam Bangen erfaßt sein Herz, er, der den Wurm bezwang, ruft voller Angst nach der Mutter, das Fürchten lehrte ihn ein schlafendes Weib. Doch Entzücken faßt ihn, wach küßt er die Hehre, die nun nach langem Schlafe zu

Licht und Sonne und leuchtendem Tag erwacht. Aber wehe, ihrer Gottheit ist sie bar, ohne Schutz und Schirm, ohne Trutz ist sie ein wehrloses Weib. Doch vor Siegfrieds verbender Blut weicht ihr Weh, vor seiner Liebe jagt alles davon, was bisher ihr Höchstes war. Lachend will sie lieben, lachend zu Grunde gehn. Im seligsten Liebesgesange, den je ein Mensch gesungen, einen sich Brünnhilde und Siegfried zum liebenden Paare.

Dritter Tag.

Götterdämmerung.

In einem Vorspiel und drei Aufzügen.

Personen: Siegfried (Tenor) — Gunther (Bariton) — Hagen (Baß) — Alberich (hoher Baß) — Brünnhilde (Sopran) — Gutrune (Sopran) — Waltraute (Mezzosopran) — die drei Nornen — die drei Rheintöchter.

(Vorspiel.) Noch hüllt Nacht den Walkürenfelsen. Drei Nornen aber sitzen spinnend am Weltenseile und künden Vergangenheit und Zukunft. Nicht mehr an der Weltesehe hängen die Seile. Sie hat Wotan gefällt, als ihm Siegfried den Speer zerschlagen. Die Scheite aber hat er um Walhall häufen lassen. Dort nun sitzt er mit den Göttern, den Helden allen. Des Augenblicks harret er, in dem der Ring, den er einst geraubt, den Urbesitzern zurückgegeben wird. Dann ist die Welt vom Fluche gelöst. Dann wird Wotan die Stücke des Speeres in Loges Brust stoßen, aus der Feuer quillt und das Walhall in Brand setzt. So naht die Götterdämmerung heran. Da reißt das Seil. Nicht mehr künden können die Frauen, wann die ewige Nacht anbrechen wird, hinab müssen sie zur Mutter Erda. — Der Tag bricht an. Aus dem Felsengemach in der Höhe kommen Siegfried und Brünnhilde. Hinaus eilt der Held zu

neuen Taten. Seinem Weibe giebt er als Unterpfand seiner Treue den Nibelungenring, sie aber schenkt ihm ihr Roß *Grane*, das zwar nicht mehr durch die Lüfte fliegen kann, wie einst, da es die Walküre trug, aber doch seinesgleichen nicht hat auf der Erde.

Was nun folgt, ist in großen Zügen der Inhalt unseres Nibelungenliedes.

(1. Aufzug.) Zu Worms in der Gibichungenhalle sind der König *Gunther*, *Gutrune*, seine Schwester, und *Hagen*, der Halbbruder der beiden. *Alberich* hat *Gunthers* Mutter *Chriemhilde* mit Gewalt sich gefügig gemacht; die Frucht dieses Bundes ist *Hagen*, den der Vater zum Werkzeug seiner Rache bestimmt hat. So reizt er *Gunthers* Gier nach dem herrlichsten Weibe, *Brünnhilde*, die in der Ferne auf einem Felsen schläft, von Flammen umloht. Nur *Siegfried* kann sie gewinnen, aber er soll sie gewinnen für *Gunther*. Das wird er gern tun, wenn *Gutrune* ihn zum Liebsten gewinnt, und ihr wird es ein leichtes sein, den Helden zu entflammen, wenn sie den Trunk ihm mischt, den der *Albensohn* ihr gegeben. Da ertönt ein Horn. Den Rhein herauf schwimmt ein Nachen, in ihm ein Roß und ein Ritter. So vermag nur einer den Nachen zu lenken, *Siegfried*. *Hagen* ruft ihn an, *Siegfried* legt an, freudig wird er empfangen. Freundschaft tauschen *Gunther* und *Siegfried* aus. *Hagen* weist *Siegfried* die Bedeutung des *Tarnhelms*, vermöge dessen er jede Gestalt annehmen könne. Wo aber ist der Ring; den verwahre ein herrliches Weib. *Hagen* errät wohl, daß das *Brünnhilde* sei. Aber da kommt schon *Gutrune* herbei und bietet dem Helden den Willkommstrunk. Liebe zu dem Herrlichen hat sie gleich erfaßt, und so hat sie *Hagens* Rat getreu den Vergessenheitstrank in das Horn geschüttet. Die Wirkung zeigt sich sofort. Während er den ersten Trank zu treuer Minne *Brünnhilde* bringt, erfaßt ihn nach dem Genuß alsbald heftige Begierde nach *Gutrune*, die

voller Scham über den Betrug, den sie an dem herrlichen Helden geübt, die Halle verläßt. Nun schürzt sich der Knoten. Blutsfreundschaft trinken Gunther und Siegfried, während Hagen dem Bunde fernzubleiben weiß. Dem neuen Freunde verrät Gunther seine Begierde nach einem Weibe, nach Brünnhilde. Vergeblich kämpft in Siegfried ein Rest von Erinnerungskraft gegen den Trank an, der Name Brünnhilde sagt ihm nichts. Und so ist er sofort entschlossen, mit Hilfe des Tarnhelms in Gunthers Gestalt für diesen Brünnhilde zu gewinnen. wenn ihm Guttrune zum Weib gegeben wird. Als bald brechen die beiden zur Fahrt auf, während Hagen in höhnischem Triumphe sich des baldigen Besizes des Ringes freut. — (Verwandlung.) Droben auf ihrem Felsen harret Brünnhilde in sehnenden Liebesgedanken des Gatten. Da, ein Rauschen durch die Lüfte. Waltraute ist es, der Walküren eine, einst Brünnhildes liebste Gespielin. Sie bringt Kunde von der seltsamen Wandlung, die in Walhall vor sich gegangen, wo Wotan schweigend sitzt und der Stunde harret, die das ersehnte Ende bringt. Und da hat Waltraute erlauscht, wie er sprach: „des tiefen Rheines Töchtern, gäbe den Ring sie zurück, von des Fluches Last erlöst wär' Gott und Welt!“ So beschwört denn Waltraute Brünnhilde, den Ring, den sie am Finger trägt, hinabzuwerfen in die Flut. Doch Brünnhilde ist der Ring mehr als Walhalls Wonne, mehr als der Ewigen Ruhm. Nie wird sie von ihm sich trennen. Mit Weherufen schwingt sich Waltraute von dannen. — Es ist Abend geworden, höher lohen die Flammen. Da ertönt Siegfrieds Hornruf. Jubelnd springt Brünnhilde auf, doch entsezt prallt sie zurück. Der durch die Flammen schreitet, ist ein anderer — Gunther. Und in Siegfried, der in des Königs Gestalt hier eingedrungen, erwacht kein Gedanke an die so Heißgeliebte. Er stellt sich als Gunther vor und begehrt sie zum Weibe. Die sich Weigernde zwingt er

und entreißt ihr im Kampfe den Ring. Nun vermag sie sich nicht mehr zu wehren und geht ihm ins Gemach voran. Siegfried aber ruft sein Schwert Nothung zum Zeugen an, daß er seinem Freunde Gunther Treue halten und das Weib nicht berühren wird.

(2. Akt.) Nacht. Zu Hagen, der vor dem Eingang zur Gibichungenhalle sitzt, kommt Alberich. Bald wird nun das Werk vollendet sein, das den Nibelungen den Ring und mit ihm die Weltmacht gewähren wird. Der Morgen bricht an und mit ihm ist Siegfried da, der sich durch den Tarnhelm hierher versetzt hat. Hagen ruft Guttrune herbei, beiden erzählt Siegfried, wie er Brünnhilde gewann, wie sein Schwert ihn von ihr getrennt, wie dann am Morgen am Strande Gunther rasch mit ihm den Platz getauscht. Da wird auch schon in der Ferne Gunthers Segel sichtbar. Er kommt und führt Brünnhilde zur Halle, wo die Mannen zum Hochzeitsfeste versammelt sind. Gesenkten Auges tritt Brünnhilde heran. Jetzt nennt Gunther Siegfrieds Namen. Da fährt sie auf. Zu ihrem Entsetzen erkennt sie Siegfried an Guttrunes Seite. Sie tritt auf ihn zu, doch wehe, Siegfried kennt sie nicht. Da erblickt sie den Ring an seinem Finger. Wie kam er dahin? Dem Besitzer des Ringes hat sie sich vermählt. So war es also nicht Gunther, der sie bezwang? Brünnhilde ahnt den Verrat, nicht aber kann sie wissen, was mit Siegfried geschehen ist. Sie kann nur glauben, daß er um Guttrune sie schmähslich vergessen. Und so erklärt sie Siegfrieds auf Hagens Speer geleisteten Schwur, daß er durch sein Schwert sich von Brünnhilde getrennt, für einen Meineid. Und als nun Siegfried mit Guttrune und den Mannen die Halle verlassen, sinnt sie nur auf Rache. Hagen, und wenn auch nur widerwillig Gunther, wollen ihr dazu verhelfen. Und Brünnhilde kündigt dem Verräter, daß Siegfried, den sie durch Runensprüche gegen Verwundungen gefeit habe, am Rücken verwundbar sei. Habe

sie doch gewußt, daß er nie dem Feinde den Rücken weisen werde. Dort wird ihn Hagen treffen. So harret das Unheil des Helden, der ahnungslos, schuldig, keiner Schuld bewußt, mit Guttrune Hochzeit feiert.

(3. Aufzug.) Zur Ausführung ihres Planes haben Hagen und Gunther eine Jagd veranstaltet. Auf ihr verirrt sich Siegfried bei der heftigen Verfolgung eines Bären von den Genossen und gelangt an das Ufer des Rheins. Da tauchen die Rheintöchter auf und verlangen von ihm den Ring, den er an der Hand trägt. Siegfried bedenkt sich; da necken sie ihn mit der Strenge seiner Frau. Nun entschließt er sich doch, den niedlichen Kindern den Ring zu geben, doch sie verscherzen es, indem sie ihm verraten, daß der Ring ihm Gefahr bringe. So will er ihn nun erst recht behalten. — Da ertönt auch schon Hagens Horn. Die Jagdgesellschaft kommt, alle lagern sich im Kreise. Siegfried soll von seinen Taten erzählen. Gern tut er es und berichtet von seinen Jugendtagen, wie er bei Mime aufgewachsen, das Schwert sich geschmiedet, den Wurm erlegt und den Hort gewann. Mehr noch wollen die Mannen hören, und Hagen bietet Siegfried das Trinkhorn, in das er ein Kraut gemischt, wodurch die Wirkung des Vergessensheiltrankes aufgehoben wird. Mit aller Macht erwacht die Erinnerung. Wie ihn „brünstig da umschlang der schönen Brünnhilde Arm“. Kaum hat er das Bekenntnis gesprochen, so kreisen zwei Raben über seinem Haupte. Ob er auch ihre Sprache verstehe, fragt ihn Hagen. Siegfried wendet sich um, in diesem Augenblick stößt ihm der Nibelung seinen Speer in den Rücken. In süßem Gedenken an Brünnhilde stirbt der herrlichste Held. Da heben die Mannen, vor denen Hagen seine Tat damit rechtfertigt, daß Siegfried auf seinen Speer einen Meineid geschworen, den Toten auf eine Bahre und tragen ihn unter den Klängen einer gewaltigen Trauermusik fort. — In der Gibichungenhalle harret Guttrune

angstvoll der Heimkehr des Gatten. Böse Ahnungen quälen sie. Da naht der Zug. An Siegfrieds Leiche bricht Guttrune zusammen. Vergeblich sucht Gunther sie zu trösten. Sie stößt ihn von sich. Da sagt er ihr, daß Hagen der Mörder. Und dieser rühmt sich seiner That und verlangt als Beuterecht Siegfrieds Ring. Da ihm Gunther diesen verweigert, schlägt er den Bruder nieder. Doch als er nun dem Toten den Ring entreißen will, erhebt sich dräuend Siegfrieds Hand. Entsetzt weichen alle zurück.

Da naht Brünnhilde. Zu spät hat sie den Trug erkannt, durch den sie Siegfried verlor. Sie erhebt die Totenklage um den Geliebten. Guttrune schleudert sie die Wahrheit ins Gesicht, den Mannen aber gebietet sie den Holzstoß zu richten für Siegfried und sie selber, die ihm folgen will in den Tod. Wotan sendet sie Kunde, daß nun auch der herrlichste Held dem Fluch verfallen, den Ring aber zieht sie von Siegfrieds Hand. Ihn sollen die Rheintöchter erhalten, wenn er durch des Totenfeuers Gluthen gereinigt.

Nun ist Siegfrieds Leiche auf den Scheiterhaufen gebettet, Brünnhilde ergreift die Fackel und entzündet selber den Holzstoß. Dann besteigt sie ihr Roß und sprengt in die Gluthen. Hoch auf schlagen die Flammen, als wollten sie alles verzehren. Dann brechen sie zusammen, der Rhein aber schwillt mächtig an, aus der Asche haben die Rheintöchter den Ring geholt. Hagen, der ihnen nachstürzt, ziehen sie in die Fluth hinab, daß er mit dem Tode büße für seinen Verrat. — Der Himmel aber erstrahlt in feuriger Gluth, Valhall brennt, die Götterdämmerung ist heraufgebrochen.

Die erste Gesamtaufführung des „Rings des Nibelungen“ fand zu Bayreuth am 13., 14., 16. und 17. August 1876 statt. Schon früher waren „Rheingold“, am 22. September 1869 und „Walküre“ am 26. Juni 1870 in München aufgeführt worden. — „Der Ring des Nibelungen“ ist nicht nur die großartigste

Wiederbelebung des Sinnens und Dichtens nationaler Vergangenheit, sondern gleichzeitig die Verdichtung von Wagners eigener Weltanschauung. Der Raum verbietet es uns, auf diese Seite näher einzugehen, und verweisen wir deshalb auf die beiden neuesten Schriften, die sich mit dem Stoff befassen: Arthur Drews, der IDeengehalt von R. W.s „Ring des Nibelungen“ (Leipzig 1898), und Rudolf Louis, die Weltanschauung R. W.s (Leipzig 1898).

8. Parzifal.

Ein Bühnenweihfestspiel in 3 Aufzügen.

Personen: Amfortas (Bariton) — Titirel (Baß) — Gurnemanz (Baß) — Parzifal (Tenor) — Klingsor (Bariton) — Kundry (Mezzosopran).

(Vorbemerkung.) Lohengrin erzählt, als er von Elsa Abschied nehmen muß, von seinem Vater Parzival, der König ist, vom heiligen Gral. Damals schon trug sich Wagner mit dem Gedanken, das tiefjinnigste Gedicht des deutschen Mittelalters, Wolfram von Eschenbach's „Parzival“ neu aufleben zu lassen. Im ursprünglichen mehr phantastischen Plan der Neugestaltung des Nibelungenmythos als Symbol der Weltherrschaft bis zum Untergang des Hohenstaufengeschlechts hatte die Gralsage als Schlußglied ihren Platz. Als Wagner sich dann immer mehr zur ältesten Fassung des Nibelungenmythos durcharbeitete, wurde Wolframs Gedicht für eine selbständige Gestaltung frei. Jeder muß zugeben, daß dem Dichter die Umgestaltung des Epos in ein Drama in großartigster Weise gelungen ist. Alles Beiwerk, das den Grundstamm der mittelalterlichen Dichtung wie ein blumenreiches, aber verwildertes Gerank umwuchert, ist beseitigt, die Symbolik des Ganzen in kühnster Weise vertieft, durch eine ungezwungen sich ergebende Gleichheit mancher Bilder hat die Erlösungstat Parzifals eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Erlösungswerke Christi

erhalten. — Der besseren Uebersichtlichkeit wegen schildern wir die Ereignisse, die vor denen im Drama dargestellt liegen, die aber erst im Verlauf des Spiels erzählt werden, bevor wir uns der Betrachtung der eigentlichen Dichtung zuwenden.

Der Gral ist das heilige Gefäß aus köstlichem Stein, aus dem Christus mit seinen Jüngern das Abendmahl genöß. Bei der Kreuzigung wurde in ihm Christi Blut aufgefangen. Joseph von Arimathia brachte es dann nach Europa, ebenso die Lanze, mit der Longinus dem Heiland die Seite geöffnet hatte. Nach Josephs Tode schien kein Mensch würdig zu sein, diese Heiligtümer zu bewahren, weshalb sie von Engeln, in der Luft schwebend, getragen wurden. Da befahl Gott dem König *Titurcl*, für den Gral und den heiligen Speer auf dem Berge *Montsalvat* eine herrliche Burg zu erbauen. Zum Schutze des Grals wurden Ritter entboten, Männer ohne Furcht und von reinsten Keuschheit. Ihr Oberhaupt wurde *Titurcl*, der hochbetagt sein Amt seinem Sohne *Amfortas* übertragen hat. Dem Gral sind hohe Wunderkräfte eigen. Nicht gewinnt der Tod Macht über den, der seinen Anblick genießt. Am Karfreitage jedes Jahres aber kommt vom Himmel eine Taube, die eine Hostie auf den Gral niederlegt, dadurch seine Wunderkraft erneuend.

Einst bewarb sich auch *Klingsor* um Aufnahme in die Ritterschaft des Grals. Da es aber um seine Reine schlecht bestellt war, wies ihn *Titurcl* ab. Unmächtig durch sittliche Kraft seiner Lüste Herr zu werden, schändete sich dann *Klingsor*, dem *Titurcl* nun erst recht die Aufnahme versagen mußte. Da schwor *Klingsor* den Gralsrittern Rache. Er ergab sich teuflischer Zauberei. Mit ihrer Hilfe legte er einen *Wonnegarten* an, den er mit wunderbaren Weibern bevölkerte. Durch diese suchte er Gralsritter anzulocken und von ihrer Reinheit abzubringen. Bei vielen schon war es ihm gelungen,

sie hausten nun bei ihm in seinem Wonnegarten. Als dann Amfortas das Königtum übernahm, hatte er beschlossen, dem Unheil ein Ende zu machen. Er nahm den heiligen Speer und zog gen Klingsor, ihn zu vernichten. Aber auch er vermochte den Lockungen eines herrlichen Weibes nicht zu widerstehen. Während er in der Schönen Armen seiner heiligen Pflichten vergaß, raubte ihm Klingsor den Speer und traf ihn damit in die Seite. Vor dem Tode rettete den König wohl *Gurnemanz*, aber den Speer vermochte keiner wieder zu gewinnen. Und auch die Wunde des Amfortas heilt nicht. Zu ihren Schmerzen kommt die Qual der Gewissensvorwürfe. Geheilt kann der sieche König nur werden, wenn der heilige Speer zum zweitenmale die Wunde berührt. Wer aber wird der Retter sein?

„Durch Mitleid wissend der reine Tor,
Harre sein, den ich erkor.“

So lautet die Verheißung. Seiner harren schon lange die Gralsritter.

Das wunderbar schöne Weib aber, dessen Reizen Amfortas erlegen war, war *Kundry*. Aus der Fluch- und Heilsbotin des Wolfram ist bei Wagner ein weiblicher Ahasver geworden. Als der Heiland das Kreuz nach Golgatha trug, hatte sie den Göttlichen verlacht. Da traf sie sein Blick, und seither irrt sie ruhelos umher. Der Fluch hat sie in Klingsors Zaubermacht gegeben, der durch ihre teuflisch schönen Reize schon manchen Gralsritter verdorben. Und es hilft ihr nichts, daß sie nur widerstrebend zu diesen Verführungskünsten sich hingiebt; das Gute wollend, muß sie Böses wirken. Und nichts vermag ihre Reue, nichts hilft es ihr, daß sie in häßlicher Gestalt den Gralsrittern ihre Dienste weihet, sobald Klingsor sie ruft, muß sie zu ihm, muß sie die Verehrten verführen. Erlösung winkt ihr nur durch den, der ihren Reizen zu widerstehen vermag; aber bisher ist noch jeder der Verehrten in ihre Arme gesunken. —

(1. Aufzug.) Eine schattige Waldeslichtung im Gebiete des Grales. Ein ernstes Bild. Da steigt über dem dunkeln Waldsee, dem heiligen See, der Tag herauf. Posaunenklänge künden sein Nahen und wecken Gurnemanz, den treuen Hüter des Tempels, der sich von seinem Lager erhebt. Zwei Knappen heißt er das Bad für den kranken König zu rüsten. Da stürmt Kundry herbei. Wieder kehrt sie von einer ihrer Fahrten zurück, auf denen sie nach einem Heilmittel für den siechen König sucht. Ob sie es in dem Balsam gefunden, den sie heute bringt? Wohl labt den König des Waldes Morgenpracht und des Sees Welle, wohl kühlt der Balsam, aber Rettung bringt doch nur „durch Mitleid wissend, der reine Tor“. Schroff weist Kundry jeden Dank für ihre Bemühungen zurück. Einige Knappen höhnen die Alte, sie liege da, wie ein wildes Tier. Streng verweist ihnen Gurnemanz diesen Hohn, selbst die Tiere sind ja hier heilig, Kundry aber ist die treueste Botin. So oft sie noch fern war, geschah dem Grale ein Unglück. (Weil sie dann als Berführerin in Klingsores Garten weilt.) Zum letztenmal fand er sie nach Amfortas Fall. Und nun erzählt der treue Alte des Grales bisheriges Geschick. — Da erschallt plötzlich vom See her Geschrei, ein wilder Schwan flattert zu Tode getroffen herbei und verendet. Wer wagte das heilige Tier zu töten? Da schleppen sie auch schon einen Jüngling, Parsifal, herbei. Froh rühmt er auf Gurnemanns Frage: „Im Fluge treff' ich, was fliegt“. Da aber hält ihm der Alte eindringlich vor, was er getan, als er im stillen, feierlichen Wald ein friedliches Tier mordete. In tiefer Ergriffenheit zerbricht der zerknirschte Jüngling Bogen und Pfeile. Er konnte die Schuld begehen, weil er sie nicht wußte. Und er weiß nicht Vater, noch Heimat, noch eigenen Namen. Eines nur weiß er, daß er eine Mutter hatte, Herzeleide. Da sieht Kundry herüber und sie, die so viel gesehen, giebt Kunde. „Den Waterlosen gebar die Mutter,

als im Kampf erschlagen Gamuret: vor gleichem frühen Heldentod den Sohn zu wahren: waffenfremd in Dedem erzog sie ihn zum Loren — die Lörin“. Einst aber, erzählt Parzifal nun selber, erblickte er Ritter; ihnen wollte er gleichen. Er lief ihnen nach und kam so in die Welt, in der ihm Bogen und Pfeile helfen mußten gegen „Wild und große Männer“. Als ihm jetzt Kundry kündigt, daß seine Mutter vor Gram gestorben, fährt er ihr wild an die Kehle. Mühsam nur beschwichtigt ihn Gurnemanz. Dem Ermatteten bringt Kundry einen Trunk. Sie will keinen Dank, sie tut ja nichts Gutes; — nur Ruhe will sie. Aber, o wehe, sie fühlt es, Klingsors Zauber beginnt in ihr zu wirken. So wird sie auch an diesem Helden ihre Verführungskünste erproben müssen. Matt schwankt sie davon und verschwindet hinter dem Gebüsch. — Gurnemanz aber, der im stillen hofft, daß dieser Knabe der erwartete Retter ist, fordert ihn auf, mit ihm zur Gralburg zu gehen. Und sie durchschreiten den Wald — eine Wandeldekoration erweckt den Schein —, durch ein Felsentor gehen sie, wir erblicken sie steigend in Gängen, immer näher tönt Posaunenschall und Glockenläuten, endlich sind sie in einem herrlichen Saale, der von einer mächtigen Kuppel überdacht ist, angelangt. Zu beiden Seiten des Saales öffnen sich Türen. Durch die eine schreiten jetzt Ritter herein, die an zwei langen Tafeln ihre Plätze einnehmen zum Liebesmahle. Sie selber singen ein Lied, dem sich Jünglingsstimmen aus der Mitte der Halle und Knabenstimmen aus der höchsten Höhe einen. Als sie zu Ende, wird durch die entgegengesetzte Türe von Knappen auf einem Tragstuhle Amfortas hereingetragen; vor ihm schreiten Knaben, welche einen Schrein tragen. Nachdem nun alle ihre Plätze eingenommen haben, ertönt aus einer Nische hinter dem Ruhebett des Amfortas wie aus einem Grabe des greisen Titurel Stimme. Er fordert Amfortas auf, seines Amtes zu walten und den

Grail zu enthüllen. Da bricht Amfortas in Klagen aus. Nicht will er den Grail enthüllen, der ihm neue Lebenskraft schenkt. „Was ist die Wunde, ihrer Schmerzen Wut, gegen die Not, die Höllepein, zu diesem Amt — verdammt zu sein!“ — Daß er, als einziger Sünder unter allen, auf Keine herabsiehn soll des größten Heiligthumes Segen. „Erbarmen, Allerbarmer, ach! Erbarmen. Nimm mir mein Erbe, schließe die Wunde, daß heilig ich sterbe, rein dir gesunde!“ Aus der Höhe klingt die Verheißung: „Durch Mitleid wissend, der reine Tor; harre sein, den ich erkor“. Da endlich enthüllen sie den Grail, den Amfortas hebt, um mit ihm die knieende Ritterschaft zu segnen. Dann setzen sich alle, Brot und Wein zu speisen. Gurnemanz hat neben sich einen Platz frei gelassen und fordert Parsifal zur Teilnahme am Mahle auf; doch der bleibt starr und stumm, wie gänzlich entrückt, zur Seite stehen. Unter weihewollen Wechselgesängen ist das Mahl vollendet worden, nun verlassen alle wieder in feierlichem Zuge den Saal. Bei den Klagerufen des Amfortas hat Parsifal an sein Herz gefaßt; so steht er jetzt noch immer da. Da rüttelt ihn Gurnemanz auf: „Was stehst du noch da? Weißt du, was du sahst?“ Parsifal schüttelt verneinend das Haupt. So ist er doch eben nur ein Tor; nicht ist er durch Mitleid wissend geworden. Zornig jagt ihn Gurnemanz zum Heiligthum hinaus.

(2. Auszug.) Im innern Verließ eines nach oben offenen Turmes steht Klingsor vor seinem Zauber-
spiegel. In ihm sieht er von fern den reinen Loren
nahen, von dem ihm hohe Gefahr dräut. Darum gilt
es, die ganze Zauberpracht zu entfalten. Kundry be-
schwört er herauf, die ohnmächtig, ihm zu widerstehen,
sich dem Verführungswerke hingeben muß. Dann ruft
Klingsors Horn die ihm verfallenen Ritter zum Kampf
gegen den Jüngling, der leicht die Schar in die Flucht
schlägt. Nun muß er nahen. Alle Künste der Ver-

führung herbei! Der Turm versinkt, ein Blumengarten voll berückender Pracht erscheint, in den Parsifal von der Zinne der Mauer herab trunkenen Blickes schaut. Da stürmt eine Schar blühender Mädchen auf ihn ein. Ihre Geliebten hat er ihnen verwundet. Gerne will Parsifal mit ihnen spielen. Mit kindlicher Bewunderung schaut er das Verführungsspiel, mit dem jede ihn sich gewinnen will. Leuchtenden Auges freut er sich der Schönheit, die seinen Blicken sich bietet, doch wehrt er die allzu Zudringlichen ab. „Laßt ab, ihr fangt mich nicht!“ klingt sein die Schönen schreckendes Wort, und schon will er sich wenden. Doch „Parsifal weile!“ tönt ihm ein Ruf. Wie ist ihm doch? So lange hat er den Namen nicht mehr gehört, so hat ihn die Mutter einst träumend genannt. Aus dem Blumenhag dort kam die Stimme. Er tritt hinzu. Vor ihm liegt in verführerischer Gewandung ein wunderherrliches Weib, Kundry. Ja, sie hat ihn gerufen mit dem Namen, den der Vater auf dem Schlachtfelde sterbend seinem Sohne gab, den er nie gesehen. „Sal=Parsi“, „reiner Tor“, Parsifal rief er ihn. Und sie erzählt ihm von seiner Mutter, ihren Sorgen, ihren Freuden, ihrem Tode. Erschüttert bricht Parsifal in ihrem Schoß zusammen. Und nun naht ihm das liebende Weib, kosend umschlingt ihr Arm den Weinenden. An des Knaben verwundbarster Stelle, der Liebe zur Mutter, setzt ihr Verführungswerk ein. Zu langem Kusse findet ihr Mund seine Lippen. Da fährt er auf: „Amfortas! — Die Wunde! — Die Wunde! — Sie brennt in meinem Herzen“. Schmerz und Liebe haben den „tumben“ wissend gemacht, nun versteht er alles, nun füllt namenloses Mitleid seine Seele. Wissend ist er geworden, seine Aufgabe kennt er jetzt. Von ihr vermag ihn nichts mehr abspenstig zu machen. Nicht Kundrys furchtbares Bekenntnis ihrer Schuld, nicht ihr inbrünstiger Schrei nach Erlösung, die er ihr bringe, wenn er eine Stunde nur ihr gehöre. Standhaft weist er sie ab. „In Ewigkeit

wärst du verdammt mit mir für eine Stunde Vergessens meiner Sendung, in deines Arms umfangen!“ Lieb' und Erlösung aber soll ihr lohnen, zeigt sie ihm zu Amfortas den Weg. Da fährt sie in wildem Ingrimme auf: „Nie — sollst du ihn finden! . . . Und flöchst du von hier, und sändest alle Wege der Welt, den Weg, den du suchst, deß' Pfade sollst du nicht finden!“ Auf Kundry's Hilfegeschrei tritt Klingsor auf die Burgmauer, stürzen die Mädchen aus dem Schloß. Mit dem heiligen Speere will Klingsor Parsifal bannen. Doch siehe, der geschleuderte Speer bleibt ob des Jünglings Haupt schweben. Und Parsifal ergreift ihn. Vor dem Kreuzeszeichen versinkt der Zauber, zur Einöde wird der Wundergarten, in ihr liegen die Mädchen als welke Blumen, in ihr zusammengesunken Kundry. Zu ihr wendet sich der enteilende Parsifal: „Du weißt, wo einzig du mich wiederfindest“.

(3. Aufzug.) Eine anmutige Frühlingslandschaft; die Blumenau säumt ein Wald ein. An einen Felsen gelehnt liegt eine Einsiedlerhütte. Aus ihr tritt Gurnemanz, zum hinfälligen Greise gealtert. Ein Stöhnen hat ihn aufgeschreckt. In einer Hecke findet er kalt und starr — Kundry, im zerfetzten Gewand der alten Gralsbotin. Er ruft sie ins Leben zurück. Mit einem Verzweiflungsschrei erwacht sie. So ist sie denn verflucht, noch weiter zu leben. Sie will — dienen. Da erblickt sie in der Ferne einen Ritter, ganz in schwarze Rüstung gehüllt. Er kommt näher. Von Gurnemanz daran erinnert, daß heute Karfreitag ist, legt er die Rüstung ab, stößt den Speer in die Erde und sinkt vor ihm betend in die Kniee. Zu seinem seligen Erstaunen erkennt Gurnemanz im Ritter den törichtesten Knaben, den einst vom Heiligtum er verjagte, erkennt er den heiligen Speer. Auch Parsifal erkennt den Alten und erzählt ihm, daß er Amfortas suche, „dem nun er Heil zu bringen sich auserlesen wähen darf“. Doch bisher hat ein Fluch ihn

stets in die Irre gejagt; in schweren Kämpfen hat er das ihm anvertraute Heiligtum bewahrt. Ist er nun endlich auf dem richtigen Wege? In freudigem Entzücken bejaht Gurnemanz. Und es war die höchste Zeit. Seit jenem Tage, da Parsifal zum erstenmale auf der Burg weilte, hat Amfortas nie wieder den Gral enthüllt. Er will sterben, deshalb darf er nicht den lebenspendenden Gral sehen. Aber auch den Rittern ist dadurch die Kraft benommen, hinsiechen sie alle, der greise Titirel ist gar gestorben, weil der Gral ihn nicht mehr labte. Zerknirscht bricht Parsifal zusammen. Da geleiten ihn Gurnemanz und Kundry zum heiligen Duell, daß er bade. Kundry löst ihm die Beinschienen, wäscht und salbt ihm die Füße und trocknet sie mit ihren Haaren; Gurnemanz aber wäscht und salbt dem neuen gotterkorenen Gralkönig das Haupt. Da schöpft Parsifal Wasser, neigt sich zu der vor ihm knieenden Kundry und neigt ihr das Haupt: „Mein erstes Amt verricht' ich so: die Taufe nimm und glaub' an den Erlöser“. Da löst sich ihre starre Wildheit in einem heftigen Tränenstrome. — Parsifal aber wendet sich um und blickt mit sanfter Entzückung auf Wald und Wiese:

(Parsifal.)

Wie dünkt mich doch die Aue heut so schön! —
 Wohl traf ich Wunderblumen an,
 Die bis zum Haupte süchtig mich umrankten;
 Doch sah ich nie so mild und zart
 Die Halmen, Blüten und Blumen,
 Noch duftete All' so kindisch hold
 Und sprach so lieblich traut zu mir!

(Gurnemanz.)

Das ist Char-Freitags-Zauber, Herr!

(Parsifal.)

O weh' des höchsten Schmerzentag's!
 Da sollte, wahn' ich, was da blüht,
 Was atmet, lebt und wieder lebt,
 Nur trauern, ach! und weinen?

(Gurnemanz.)

Du sieh'st, das ist nicht so.
 Des Sünders Neutränen sind es,
 Die heut mit heil'gem Thau
 Beträufet Flur und Au:
 Der ließ sie so gedeihen.
 Nun freut sich alle Creatur
 Auf des Erlösers holder Spur,
 Will ihr Gebet ihm weihen.

Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen:
 Da blickt sie zum erlösten Menschen auf;
 Der fühlt sich frei von Sünden=Angst und Grauen,
 Durch Gottes Liebesopfer rein und heil;
 Das merkt nun Halm und Blume auf den Auen,
 Daß heut des Menschen Fuß sie nicht zertritt,
 Doch wohl, wie Gott mit himmlischer Geduld
 Sich sein erbarmt und für ihn litt
 Der Mensch auch heut' in frommer Huld
 Sie schonnt mit sanftem Schritt.
 Das dankt dann alle Creatur,
 Was all' da blüht und bald erstirbt,
 Da die entzündigte Natur
 Heut ihren Unschulds=Tag erwirbt.

Nun ist es Mittag und Gurnemanz geleitet Parsifal nach der Gralburg, wo heute Titurels Totenfeier begangen wird. Bei ihr wird Amfortas noch einmal, ein letztesmal den Gral enthüllen. — Im großen Kuppelsaale sammeln sich die Ritter, in Trauermäntel gehüllt, zur Totenfeier. In tiefstem Schmerze ruft Amfortas den toten Vater an, daß er ihm vom Allerhöchsten

den Tod ersehe. Die Ritter drängen nach der Enthüllung des Grals. Da stürzt Amfortas unter sie. Auf reißt er sein Gewand und weist die blutende Wunde. „Heraus die Waffen! Taucht eure Schwerter tief, tief bis ans Hest! Auf ihr Helden! Tötet den Sünder mit seiner Qual, von selbst dann leuchtet euch wohl der Gral!“ Alle sind scheu zurückgewichen, da streckt Parsifal, der, von den anderen unbemerkt, mit Gurnemanz und Kundry in den Saal getreten, den Speer aus und berührt Amfortas Seite. „Nur eine Waffe taugt: — die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug“. Amfortas steht in seliger Entzückung. Parsifal aber erklärt ihn für entsündigt. Er verwaltet nun das Amt und enthüllt den Gral. Eine Taube kommt vom Himmel herab, der tote Titurel erwacht noch einmal zum Leben und segnet die Gemeinde, Kundry sinkt entsündigt tot nieder, Amfortas, Gurnemanz und die Ritter aber huldigend knieend dem neuen Herrn des Grals.

Erste Aufführung in Bayreuth am 26. Juli 1882. — Nach Wagners ausdrücklichem Wunsch sollte der Parsifal nur in Bayreuth aufgeführt werden. Da hat im Jahre 1904 ein amerikanischer Unternehmer die Tatsache, daß der literarische Schutz für Amerika nicht ausreicht, dazu mißbraucht, den Parsifal erst in New-York und danach in vielen amerikanischen Städten aufzuführen. Seither hat sich auch Rotterdam die dortige Schutzlosigkeit des Werkes zunutze gemacht. So wenig diese Ausnützung mangelnder Gesetzgebung zu billigen ist, sollte man auf der anderen Seite nicht vergessen, daß Bayreuths Wert nicht auf dem Parsifalprivilegium beruht. Die wechselvollen Schicksale der Grals Sage schildert zusammenfassend: Wechsler: die Sage vom heiligen Gral. (Halle 1898.)

Siegfried Wagner.

Siegfried Wagner, Richard Wagners einziger Sohn, wurde am 6. Juni 1869 zu Tribschen bei Luzern geboren, wohin sich sein Vater vor den Anfeindungen seiner Münchener Gegner zurückgezogen hatte. In der Jugend trat Siegfrieds musikalische Begabung so wenig hervor, daß er nach des Vaters Willen sich erst dem Studium der Architektur widmete. Dann aber ging Siegfried zur Musik über, in der er nun naturgemäß die besten Lehrer erhielt. Humperdinck war sein Lehrer in der Komposition, Hans Richter und Hermann Levi übernahmen seine Ausbildung zum Dirigenten. Als solcher trat er 1893 zuerst in die Öffentlichkeit. Bei den Festspielen von 1896 und 1899 erwies er sich als Leiter des „Rings“ als eine zweifellos tüchtige Kraft, wenn er auch natürlich der vollen Bewältigung der ungeheuren Aufgabe noch nicht gewachsen war. Bei der Neuinszenierung und Erstaufführung des „Fliegenden Holländers“ in Bayreuth (1901) gewann er sich jedoch die allgemeine Bewunderung. Als Komponist trat er gleich mit einer großen Oper vor die Welt. „Der Bärenhäuter“ ging am 22. Jan. 1899 in München mit großem Erfolg in Scene. Gewiß haben dazu äußere Verhältnisse mit beigetragen, aber es heißt doch dem jungen Komponisten ein Unrecht tun, wenn man ihn, wie vielfach geschieht, einfach als begünstigten Sohn eines großen Mannes behandelt. Denn der Bärenhäuter weist so viele Züge einer ursprünglichen und kerngesunden Begabung auf, sein Schöpfer zeigt sich dabei so frei von unselbständiger Nachahmung seines Vaters, daß das Werk zum wenigsten als vollgültige Talentprobe angesehen werden muß. Dagegen leiden die seitherigen Werke des Komponisten: „Herzog Wildfang“, „Der Kobold“ und „Bruder Lustig“ so sehr unter der bereits im „Bärenhäuter“ hervorgetretenen Kritiklosigkeit, daß sie keinen Erfolg gewinnen konnten.

Der Bärenhäuter.

Oper in 3 Akten von Siegfried Wagner.

Personen: Hans Kraft, junger Soldat (Tenor) — Melchior Fröhlich, Bürgermeister (Baß) — Gene, Gunda, Luise, seine Töchter (Sopran) — Pfarrer Wippenbeck (Bariton) — Nikolaus Spitz, Gastwirt (Tenorbuffo) — Anna, Schenk mädchen (Mezzosopran) — Oberst Muffel (Baß) — Kaspar Wild, Wachtmeister (Bariton) — der Fremde (Bariton) — der Teufel (Baß).

(1. Akt.) Vor einem Dörfchen im Hummelgau in den Bahreuther Landen harren die Bauern fröhlich der endlich heimkehrenden Krieger. Den endgiltigen Frieden bringen sie ja nicht, aber doch vorläufige Ruhe. Einer von allen nur wird nicht begrüßt, Hans Kraft. Der Bursche hält ängstlich Ausschau, endlich wendet er sich an den Nächststehenden, wo denn seine Mutter, die Frau Margreth, sei? Doch will keiner etwas von ihr wissen, bis ihm endlich ein alter Bauer den Bescheid giebt, die Margreth sei längst aus Gram über die Abwesenheit ihres Sohnes gestorben, der Kraftthof aber sei so stark verschuldet gewesen, daß er habe verkauft werden müssen. Vergeblich bittet Hans um Obdach für diese Nacht, ins Wirtshaus, wo die andern lärmend feiern, will er nicht gehen. So bleibt er allein zurück, voll tiefer Traurigkeit um der Mutter Tod. Zornig fährt er auf beim Gedanken an die hartherzigen Bauern. Da lacht einer. Er schaut um, wahrhaftig der Teufel. Der macht sich an den armen Landsknecht heran und dingt ihn gegen höchsten Lohn zu einem doppelten Amte. Erstens soll er den Höllenkeßel, in dem die Seelen der Verdammten braten, gründlich heizen, zweitens dafür Sorge tragen, daß ihm keine Seele entwiße. Hans nimmt das seltsame Amt zunächst auf ein Jahr an. Der Teufel versenkt ihn in Schlaf; als er wieder erwacht, ist er in der Hölle. Nochmals scharft ihm der Teufel seine Pflichten ein, erinnert ihn daran, daß er versprochen, jede

Strafe zu tragen, und entfernt sich. Hans ist allein. Er macht sich an die Arbeit und heizt darauf los. Wer beschreibt sein Gefühl der Genugthuung, als er merkt, daß im Kessel die Seele seines Wachtmeisters ist, der ihm droben oft die Hölle heiß gemacht hat, was er ihm jetzt in buchstäblichem Sinne vergelten kann. — Da wandelt einen Felsenpfad herab ein Fremder, Peter Schließer nennt er sich. Er gesellt sich zu Hans. Bald kommt es zum Würfelspiel. Hans setzt gegen Geld ihm anvertraute Seelen ein. Er verliert immer, ja als er zwölfte wirft, wirft der Fremde dreizehn. Voller Wut will sich Hans auf den offenkundigen Betrüger stürzen, doch der erscheint in himmlischem Glanze, — Hans steht gebannt. Die Seelen befreit der Fremde von der Höllenqual, Hans aber tröstet er: „Um gute Tat ist's niemals schad! Mag's heut dich gereun, wirds künftig dich freun! Zum Lohn hör meinen Rat, und acht ihn gut: Des Teufels Versuchung bist du erlegen, die Schlinge, die ich warf, in die sprangst du verwegen. Nun heißt es büßen, Arges leiden! was es auch sei, ertrag' es fromm. Denn fern von dir, deiner gedenkend, wohnt ein Freund“. Der Fremde geht; wir ahnen es wohl, es war der Apostel Petrus. — Dafür braust jetzt in wildem Wutgeheul der Teufel heran. Strafen will er, wie er nie gestraft. Nicht streng und hart, sondern schmachvoll. „Teufelähnlich, schwarz beruht, durch die Welt du wandern mußt. Nie sollst Wasser du benützen, waschen nie dein Angesicht; deine Nägel lasse wachsen, deine Ohren puze nicht. So bedeckt mit Schmutz und Koth, werde aller Menschen Spott. Ewig müßtest du so ziehn, nie würde Gnade dir verleihn; und verfallen meiner Fessel, müßtest du jammern dort im Kessel: Wenn nicht eines dir erblüht, daß ein Mädchen dir erglüht“. — Hans kann sich der Strafe nicht erwehren, hat er doch geschworen, im Falle eines Vergehens jede Strafe zu erdulden. — Findet er aber die Maid, so ist er frei,

wieder der alte Hans. Doch muß erst das Weib sich als treu erweisen. Zum Beweis dessen muß er seinen Ring teilen, die eine Hälfte der Maid geben, die andere selber behalten. Drei Jahre muß er der Liebsten dann fernbleiben, ist das Gold in der Zeit nicht geblieben, so ist er frei. Daß er nicht darbe, giebt ihm der Teufel einen Sack, der unerschöpflich Gold gewährt. Auch darf Hans dereinst, wenn er die Wette gewonnen, drei Wünsche tun. Die Teufel jagen herbei und wandeln den prächtigen Hans in einen zottigen Bärenhäuter. Dann werfen sie ihn zur Hölle hinaus.

(2. Akt.) Im Bauernwirthshaus sitzen heute am Vorabend vor Pfingsten, die Bauern des Dorfes bei Trunk und Spiel. Die Jüngeren erzählen sich schaurige Geschichten und hören *Anna*, der Schenkin, zu. Da klopft es. Alles erschrickt. Das ist sicher der Teufel, der Einlaß begehrt. Pfarrer, Bürgermeister und Bauern beraten, die Füße des Einlaß begehrenden werden untersucht. Sie sind nicht verdächtig, aber —. Da macht der draußen kurzen Prozeß; er schlägt das Fenster ein, hereinspringt in der schauerlich-komischen Gestalt — Hans. Er stellt sich verrückt, um seinen seltsamen Auspuß erklärlich zu machen. Da er den Wirt reichlich bezahlt, läßt der ihn im Hause. Die Bauern gehen fort, der Bürgermeister nur bleibt, er ist an einem Tische eingeschlafen. Er ist sonst kein übler Mann, aber ein Trinker, hat all sein Gut vertan und steckt beim habgierigen Wirt arg in der Kreide. Der will heute der Geschichte ein Ende machen und fordert drohend sechzig Gulden Bezahlung. Der Bürgermeister kann nicht zahlen. Da erklärt sich zu beider Erstaunen Hans bereit, es zu tun. In der Unterhaltung verrät der Bürgermeister Hans, daß er drei Töchter habe; gerne möchte er eine derselben verheiraten, aber wo findet sich ein Bräutigam. Hans winkt ein Hoffnungsstrahl, er erklärt sich sofort bereit dazu. Freundschaftlich trennen sich die

beiden Männer, am morgigen Tage soll die Begegnung vermittelt werden. Hans geht in seine Kammer, den Sack läßt er auf dem Tische liegen. Da schleicht der Wirt herein. Er will in den goldgespickten Sack einen gründlichen Griff tun. Aber, o wehe, allerlei Untier fliegt heraus und richtet ihn jämmerlich zu, bis ihn Hans von der Plage befreit. Voll Unmuths und doch auch voll geheimen Hoffens auf den morgigen Tag, verläßt er das Haus.

(Verwandlung.) Das Pfingstfest ist angebrochen, am frühen Morgen schon beginnt das festliche Treiben. Als der Zug der Dörfler vorbei, kommt der Wirt mit seinen zwei Töchtern *Gunda* und *Lenne*. Beide sind männergierig, als sie aber den Rußigen sehen, ist es für sie vorbei. Mit Spott überhäufen sie den Armen. Da kommt auch *Luije*, des Bürgermeisters jüngste Tochter, fast noch ein Kind. Sie sieht den Armen weinen. Mitleid erfaßt ihr Herz, sie möchte ihm helfen. Immer stürmischer dringt sie in den schweigsamen Fremden, der ihr endlich verrät, daß er vom Banne befreit werden könnte, wenn seiner drei Jahre in Treue gedacht würde. Da vermag nichts das Mädchen abzuschrecken, es entreißt Hans den Ring, den es in Treuen bewahren will. Sie kann ihm gleich ihre Treue zeigen, indem sie ihn gegen die vom Wirt aufgestachelten Bauern schützt. Ohne ihr Dazwischentreten wäre der Bursch verloren, so aber kann er ruhig seines Weges ziehen.

(3. Akt.) Drei Jahre sind vorbei. In einem wilden Tannenwald liegt Hans in tiefen Schlaf versunken. Doch, was ist das um ihn herum für ein geschäftiges Wimmeln? Wahrhaftig Teufelchen sind's, die auf des Teufels Geheiß Hans von seinem Schmutze reinigen, auf daß er wie ehedem aussehe. Wilde Wut erfaßt den Bösen, daß er die Wette verloren. Eines noch will er versuchen. Wenn *Hans* die Treue bräche. Aufsteigen läßt er prächtige Weiber, die Hans in lüfternem Reigen umkreisen. Doch

der Bursch wacht auf, sein erster Blick gilt dem Ring. Er ist so blank, wie am ersten Tag. Endlich, endlich ist er frei. Drei Bitten zu stellen, hat er das Recht. Er ist so froh, den Teufel los zu sein, daß er es recht billig macht: seine alte Gestalt, den Sack ohne Zauber und künftige Ruhe ist sein Begehr. Fort eilt er zur liebenden Braut. Da tritt ihm der Fremde entgegen, der einst ihm so übel mitgespielt. Nun giebt er ihm guten Rat. Zur Plassenburg soll er eilen, die Besatzung wecken, sonst wird der Feind die Burg gewinnen. — Von der sichern Ferne aus verfolgen die Bauern die Schlacht. Hurra, der Feind weicht, und Kaspar Wild, der Wachtmeister giebt Bericht. Alle wären sie verloren gewesen, hätte Hans Kraft sie nicht gerettet. Doch wo ist er? Inzwischen heißt es gefeiert und lustig sein. Luise nur will vom Fest nichts wissen, einsam bleibt sie zurück, in Gedanken an den Geliebten. Heute ist der Tag, da er kommen soll. Und ein Krieger naht, läßt sich von ihr die wunde Hand verbinden, einen Becher Wasser muß sie ihm holen. „Was glänzt im Wasser golden herauf? Ein Ring!“ O, um die Seligkeit der beiden treuen Liebenden. Nun kommen sie auch vom Dorf herbei. Ha, welch ein Fest, als sie ihren Retter erkennen, verdoppelt wird die Freude, als der Fremde kündigt, daß er der Bärenhäuter von ehemals sei, den treue Liebe befreit.

Die Grimm'schen Märchen, „Des Teufels ruhiger Bruder“ und „Der Bärenhäuter“ in Verbindung mit einem französischen Schwank, „Der Spielmann und der Teufel“, den Wilhelm Herz im „Spielmannsbuch“ erzählt, bilden die Grundlage der Dichtung. — Erste Aufführung in München am 22. Jan. 1899.

Eine zweite Oper „Der Bärenhäuter“ von Arnold Mendelssohn (geb. 1855 zu Ratibor) ist ein zwar nicht dramatisches, aber musikalisch bedeutames Werk. Leider ist der Text von Wette durchaus unzugänglich. (Vergl. Karl Stork: Die Bärenhäutersage als Opernstoff in „Blätter für Haus- und Kirchenmusik“ V. Jahrgang, Heft 2 und 3.)

Weber.

Karl Maria von Weber wurde am 18. Dezember 1786 in Eutin geboren. Durch seinen Vater war er mit Mozarts Gattin Konstanze verwandt. Der Vater war eine abenteuerlustige Natur; sein bewegtes Leben — er war Offizier, Verwaltungsbeamter, Musikdirektor und auch Theaterdirektor gewesen — machte auch den Entwicklungsgang seines Sohnes zu einem sehr wechselreichen. Die bedeutende musikalische Veranlagung des Knaben zeigte sich sehr früh; bereits 1798 erschien sein erstes Werk, zwei Jahre später op. 2, vom Komponisten selbst lithographiert. Auf dem Gebiete der Lithographie liegt Webers früheste Bedeutung, denn er hat die kurz vorher von Senefelder erfundene Kunst wesentlich verbessert. Mit demselben Jahre setzt auch die dramatische Komposition ein. „Die Macht der Liebe“, „Das Waldmädchen“, „Peter Schmall und seine Nachbarn“ heißen diese Erstlinge, die zum Teil vielfach aufgeführt wurden. Nebenbei wurde unter Michael Haydn und Abt Vogler fleißig studiert. Die Kapellmeisterstelle am Stadttheater in Breslau, die er 1804 erhalten, vertauschte er 1806 mit einer ähnlichen beim Prinzen Eugen von Württemberg und dann mit der eines Sekretärs des Prinzen Ludwig von Württemberg und Musiklehrers von dessen Töchtern. Diese Stellung verlor Weber durch eine „Unbesonnenheit“ seines Vaters. Immerhin hatte ihm der Verkehr in den höchsten Kreisen ein sicheres Benehmen und eine solche Kenntnis dieser Verhältnisse gebracht, daß gerade Weber sehr viel zur Hebung der gesellschaftlichen Gesamtstellung des Musikerstandes beizutragen vermochte. In Stuttgart hatte er eine Oper „Silvana“ (1810) vollendet, die viel Erfolg hatte, und der im nächsten Jahre der Einakter „Abu Hassan“ folgte. Von 1813 ab wirkte er als Kapellmeister in Prag, bis ihn 1816 der König von Sachsen nach

Dresden berief, um dort die neu zu errichtende deutsche Oper zu organisieren. Es gelang ihm in der That, das junge Unternehmen neben der italienischen Oper zur Geltung zu bringen. 1817 hatte er sich mit der Sängerin Karoline Brandt vermählt. Das Glück der jungen Ehe steigerte seine Schaffenskraft. Im Oktober 1820 kam die Musik zu dem Schauspiel „Preciosa“ heraus und schon am 18. Juni 1821 ging in Berlin „Der Freischütz“ zum erstenmal in Scene. Ein ungeheurer Erfolg lohnte dieses erste Erfassen nationaler Romantik und eigener Volksart. Kerndeutsch in Inhalt und Musik, wurde dieses Werk der Beginn der eigentlich deutschen Oper. Eine komische Oper „Die drei Pintos“ blieb liegen, dagegen wurde am 20. Okt. 1823 in Wien „Turhantze“ gegeben. Wieder war der Erfolg ein gewaltiger, doch hielt er diesmal nicht an. Das Textbuch war zu langweilig, das Scherzwort von der „Ermuhante“ nur zu sehr berechtigt. Das beeinträchtigt nicht die hohe Bedeutung des in Einzelheiten großartigen Werkes, an das Wagner's „Lohengrin“ unverkennbar anschließt. Da zeigten sich die Anfänge einer Brustkrankheit, die ihn oft bei der Arbeit hinderte. Diese galt einer neuen romantischen Oper „Deron“, die Weber als totkranker Mann am 12. April 1826 in London zur Aufführung brachte. Am 5. Juni 1826 ist er daselbst gestorben. 1844 wurden seine Gebeine nach Dresden überführt, und hier hielt ihm der Meister die Grabrede, der das Werk eines nationalen Musikdramas weiterführte und vollendete, Richard Wagner.

1. Preciosa.

Schauspiel in 4 Aufzügen von Pius Alexander Wolff.

Weber giebt keine Vertonung des ganzen Stückes, sondern außer Duvertüre und Balleteinlagen nur einige Chöre, ein Lied Preciosas und die melodramatische Bearbeitung mehr lyrisch gearteter Stellen ihrer Rede. Aber die Schönheit dieser Musikstücke hat das phrasenhafte und sentimentale Stück spanischer Zigeunerromantik bis auf den heutigen Tag lebensfähig erhalten.

(1. Aufzug.) Ganz Madrid, ja ganz Spanien schwärmt von einem seltsamen Zigeunermädchen, Preciosa,
Storck, Opernbuch.

dessen Schönheit im Einklang steht, mit ihrer Tugend, ihrer wunderbaren Begabung als Tänzerin, Sängerin und Improvisatorin. Deshalb hat auch Don Francisco de Carcamo die Zigeunerbande zur Verherrlichung eines Festes in seinen Schloßgarten bestellt. Und siehe, auch Don Fernando de Azevedo, der noch eben die Schwärmer verlacht hat, wird vom Zauber der Huldgestalt bezwungen. Wenn es den Alten so geht, wer wird sich dann über die Schwärmerei der Jugend wundern. Alonzo, Don Franciscos Sohn, ist von heißer Liebe erfüllt zu der seltsamen Fremden. Aber auch ihr Herz schlägt warm für den Jüngling, der ihr nie mit faden Schmeicheleien genahet ist, der ihr aber überallhin folgte und aus schwärmenden Augen Liebe verriet.

(2. Aufzug.) Die Zigeuner haben Madrid verlassen müssen und lagern nun, bevor sie die weitere Ausfahrt rüsten, im Walde. Hier sehen wir, daß auch bei ihnen Preciosa wie ein höheres Wesen verehrt wird. Sie selber aber hält sich vom Trupp der andern fern, süßen und doch so wehmütigen Gedanken nachzuhängen an den Geliebten, dessen Nähe sie verlassen muß. Da, wer rast auf schäumendem Pferde heran. Es ist Alonzo, den es nicht mehr fern der Geliebten gelitten hat. Und da sie ihm nicht folgen kann, schließt er sich in Jägertracht der Zigeunertruppe an, um immer in der Nähe der Geliebten zu sein. Seinem Vater wird seine Abwesenheit nicht auffallen, vermutet er doch den Sohn beim Heere.

(3. Aufzug.) Im Gebiete von Valencia, auf dem Gute des Don Fernando de Azevedo ist heute frohe Feier. Denn einmal ist drunten im Dorf Bauernhochzeit, auf dem Herrschaftsschlosse aber feiert die beliebte Herrschaft ihre Silberhochzeit. Zu ihr läd Eugenio, Fernandos Sohn, alle ein. Da kommt die Zigeunerbande, bei ihr Preciosa. Ha, das ist eine herrliche Gelegenheit, das Fest zu verschönern, schwärmt doch sein Vater immer von dem wunderbaren Mädchen. So entbietet denn Eu-

genio die Bande auß Schloß. Aber seltsam, der Zigeunerhauptmann will der Einladung nicht folgen. Und auß seiner Unterhaltung mit einer alten Zigeunerin hören wir, daß eine Schuld sie forttreibt. Wir ahnen den Zusammenhang, ahnen, daß es sich um Preciosa handelt. Eugenio will wenigstens Preciosa auß Schloß haben. Aber, als er nun rasch entflammt, dem Mädchen zu nahe tritt, gerät er mit Monzo in Streit. Monzo wird überwältigt und in den Kerker des Schlosses geschleppt. Nun drängen die Zigeuner zu eiligem Aufbruch. Doch Preciosa weiß zu entkommen, sie muß den Geliebten retten. Und da sie eines Gewehres sich bemächtigen kann, zwingt sie den Hauptmann, der ihr verrät, daß Monzo der Bande längst lästig sei, mit ihr auß Schloß zu gehen und dort Lösegeld zu bieten.

(4. Aufzug.) Hier nehmen die Ereignisse zunächst einen mehr komischen Verlauf. Denn der Zufall will, daß Monzo vor seinen eigenen, bei seinem Freunde weilenden Vater als Richter gestellt wird. Da erkennt nun Don Franzisco die Ursache der plötzlich erwachten Waffenlust seines Sohnes. Aber, wehe, jetzt droht dauernde Trennung den Geliebten. Denn so schnell Fernandos Gattin für Preciosa warme Zuneigung fühlt, die Klugheit gebietet ihre schleunige Entfernung. Ein Abschiedslied noch soll sie singen. Da erweckt ihr der Saal seltsame Erinnerungen an ihre Kinderzeit, und nun gestehen auch die Zigeuner, der Straflosigkeit versichert, daß Preciosa nicht zu ihnen gehört, sondern vor sechzehn Jahren von ihnen just am Fuß dieses Schlosses gefunden worden ist. So ist Preciosa also des Schloßherrn Tochter, die die Eltern ertrunken wähnten. Nun steht natürlich nichts mehr der Vereinigung der glücklichen Liebenden entgegen.

Die Musik zu Preciosa entstand nach dem Freischütz, wurde aber noch früher, am 15. März 1821 in Berlin aufgeführt. — Der berühmte Schauspieler Pius Alexander Wolff lebte 1782—1828.

Uebrigens wird „Preciosa“ auch oft im Konzertsaal aufgeführt, wo dann eine Dichtung von D. Sternau die Verbindung zwischen den einzelnen Musikstücken herstellt.

2. Der Freischütz.

Romantische Oper in 3 Akten. Text von Fr. Kind.

Personen: Graf Ottokar (Bariton) — Kuno, gräflicher Erbförster (Baß) — Agathe, seine Tochter (Sopran) — Menschen, eine junge Verwandte (Sopran) — Kaspar (Baß) und Max (Tenor), Jägerburschen — ein Eremit (Baß) — Kiliau, ein reicher Bauer (Tenor) — Samuel, der schwarze Jäger (Sprechrolle).

(1. Akt.) Festschießen war heute, Sieger ist der Bauer Kiliau geworden, dagegen hat der Jägerbursch Max jämmerlich geschossen. Dafür wird er nun auch gehörig gehänfelt, und wer weiß, ob es nicht noch eine Keilerei absetzte, brächte nicht der gräfliche Erbförster Kuno die Streitenden auseinander. Auch er ist sehr erstaunt über Maxens fortwährendes Unglück im Schießen während der letzten Zeit. Sonst war er ein so trefflicher Schütze. Was mag nur sein? Der ältere Jägerbursche Kaspar, der ein „Danke Samuel!“ vor sich hinhurmelte, als er von seines Genossen Unglück vernahm, meint, es sei da allerlei Zauberei im Werke. Streng verweist Kuno den Tagdieb und Schlemmer, und ermahnt Max zum morgigen Probechuß, den er in Gegenwart des Grafen Ottokar abgeben muß, alle Kräfte zusammen zu nehmen. Nach alter Sitte kann er nur so die Erbförsterei erhalten, nur dann auch wird Agathe, des Försters Tochter, sein Weib. — Max ist verzweifelt. Ohne Agathe kann er nicht leben. Aber darf er Hoffnung hegen, den Schuß zu tun, nachdem er seit Wochen

stets gefehlt? So trifft ihn Kaspar in der rechten Stimmung. Durch einen Saft, den er ihm in den Wein gießt, weiß er Max zu verwirren, seine Reden tun das weitere, endlich giebt ein Schuß aus Kaspars Büchse, mit dem Max aus schwindelnder Höhe einen Adler herunterholt, den Ausschlag: Um Mitternacht wird er mit Kaspar in der Wolfschlucht zusammentreffen, um Freikugeln zu gießen.

(2. Akt.) In der Försterstube harret Agathe banger Ahnungen voll auf den Geliebten. Heute vermag selbst das lustige Aennchen sie nicht aufzuheitern. Da endlich kommt er, aber nur um wieder fortzugehen, einen Hirsch, den er geschossen, aus der Wolfschlucht heimzuholen. Vergeblich warnen ihn die Mädchen vor dem verrufenen Orte. — In der Wolfschlucht ist schon Kaspar und harret des betrogenen Freundes. Zwei Gründe haben ihn bewogen, Max zu verderben. Einmal die Rachsucht gegen Agathe, die seine Hand abgewiesen, der er nun den Geliebten rauben will, sodann sein eigen Geschick. Lange schon steht er mit dem Bösen im Bunde, dem schwarzen Samiel, den er auch jetzt beschwört. Ihm ist Kaspar verfallen, doch wird ihm von Samiel eine neue Frist von drei Jahren gewährt, wenn er ihm ein neues Opfer zuführe. Dies soll eben Max sein, der nun auch schon in die Schlucht herabsteigt. Der entsetzliche Zauber beginnt, teuflisches Getier erscheint und unter Höllenspuß werden die sieben Kugeln gegossen. Bei der siebenten gähnt die Hölle den zusammenbrechenden Frevlern entgegen. Das Wesen dieser Freikugeln ist, daß sechs nach dem Willen des Schützen treffen, die siebente aber vom Bösen selber gelenkt wird.

(3. Akt.) Wieder sind wir im Försterhause. Schwer nur gelingt es dem lustigen Aennchen, Agathe zu beruhigen. Die bösen Vorbedeutungen wollen ihr nicht aus dem Sinn. Dann aber gewinnt das Gottvertrauen doch die Uebermacht in ihrem Herzen, selbst das traurige

Zeichen, daß statt des Brautkranzes ein Totenkranz in der Lade ist, schreckt sie nicht, und froh läßt sie sich von den Brautjungfern den Jungfernkranz winden. — Inzwischen hat Max auf der Jagd drei von den vier Kugeln, die Kaspar ihm gegeben, verschossen, um vor dem Fürsten zu glänzen. Jetzt will er von Kaspar noch eine Kugel haben, doch der weist ihn höhnisch ab. Seine eigenen Kugeln schießt er nach gleichgültigen Gegenständen, so daß Max für seinen Probeschuß nur die unheilvolle siebente Kugel übrig bleibt. — In Gegenwart des Grafen und des ganzen Volkes soll der Probeschuß stattfinden. Eine fliegende Taube ist das Ziel. In dem Augenblick, als Max anlegt, erscheint Agathe, von einem heiligmässigen Eremiten geleitet. Sie ruft dem Geliebten zu, nicht zu schießen, sie selber sei die Taube! Zu spät, der Schuß fällt, Agathe und — Kaspar sinken zu Boden. Aber Agathe ist nur ohnmächtig, dagegen wälzt sich Kaspar im Blute. Der Böse hat über Max, der reinen Herzens gefehlt hatte, keine Gewalt, und so verfiel ihm Kaspar. Unter Flüchen fährt der Verworfene zur Hölle. Max aber legt reumütig ein Geständnis ab. Schon hat Graf Ottokar die Verbannung über den Burschen verhängt, da tritt der Eremit vor und warnt vor hartem Urtheilsspruch. Ihm beugt sich auch der Graf. Der Probeschuß soll für alle Zeiten abgeschafft werden, an seine Stelle tritt ein Probejahr, das, wir hoffen es zuversichtlich, Max glänzend bestehen wird.

Eine Vorstellung aus dem Sagenkreis des „Wilden Jägers“, der hier als Samiel mit dem Bösen selber in Verbindung gebracht ist, bildet die Grundlage des Textes. Rind fand sie im „Gespensterbuch“ von A. Apel und Fr. Laun. Die Oper, an der Weber vom 2. Juli 1817 bis zum 13. Mai 1820 arbeitete, sollte zuerst der „Probeschuß“, dann „Die Jägerbraut“ heißen, wurde aber von der ersten Vorstellung ab, 18. Juni 1821 in Berlin, unter dem jetzigen Titel gegeben.

3. Euryanthe.

Große romantische Oper in 3 Akten. Text von Helmine von Chézzy.

Personen: Ludwig VI. (Baß) — Graf Adolar v. Nevers (Tenor) — Euryanthe von Savoyen, seine Braut (Sopran) — Dhyart, Graf v. Forest (Bariton) — Eglantine v. Puijet, die gefangene Tochter eines Empörers (Mezzosopran) — ein Landmädchen (Sopran).

(1. Akt.) Im königlichen Schlosse zu Premery feiern Männer und Frauen die endliche Wiederkehr des Friedens. Nur Adolar, der Graf von Nevers, bleibt traurig dem frohen Kreise fern. König Ludwig VI. fragt seinen Liebling besorgt, was ihm fehle. Sehnsucht nach der geliebten Euryanthe fülle einzig seine Brust, erwidert der Jüngling. So möge er sich trösten. Heute noch soll Euryanthe herbeshieden werden. Freudig singt nun Adolar ein Lied zum Preise von der Geliebten Schönheit und Treue. Aber der finstere Dhyart, neidisch auf des jungen Ritters Glück, schmäh't die Frauen. Weibertreue gebe es nicht. Als Adolar ihm entgegentritt, erbietet er sich trotzig, auch Euryanthe wandelnd machen zu können, und setzt kühn sein Behen gegen das Adolars zum Pfande. — Im Garten des Schlosses Nevers singt Euryanthe ihre bange Sehnsucht nach dem Geliebten. Da kommt Eglantine von Puijet. Sie war hier als Tochter eines Empörers gefangen gesetzt, ist aber auf Euryanthes Bitten hin befreit worden. Trotzdem haßt sie Euryanthe, um deren willen Adolar ihre leidenschaftliche Liebe verschmäh't hat. Lange schon hat sie bemerkt, daß Euryanthe ein Geheimniß wahr't. Ihr Scharfsinn sagt ihr, daß sie hier einsetzen könne, um die Liebenden zu entzweien. So heuchelt sie denn Euryanthe so hingebungsvolle Liebe, daß diese sich verleiten läßt, ein Geheimniß preiszugeben, dessen Be-

wahrung Adolar ihr zur heiligen Pflicht gemacht hat. Emma, Adolars Schwester, ist einst den Liebenden erschienen und hat ihnen ihr Leid geklagt. Sie hatte Udo heiß geliebt, er aber fiel in der Schlacht. Da trank sie aus ihrem mit Gift gefüllten Ring den Tod. Nun kann sie keine Ruhe finden, „bis diesen Ring der Unschuld Träne nezt im höchsten Leid, und Treu' dem Mörder Rettung beut für Mord“. — Zu spät überfällt Eurhanthe die Reue über diese Preisgabe ihres Geheimnisses. Eglantine aber frohlockt, daß sie nun die Vertrauensselige in Händen hat. Da kündet des Volkes Jubelruf Uysiarts Nahen, der kommt, Eurhanthe an des Königs Hof abzuholen.

(2. Akt.) Verzweifelt stürzt Uysiart in den Schloßgarten. Nein, dieses Weib wird er nie zur Untreue verleiten können. So hätte er denn sein Gut verloren! Doch nein, er wird seinen Feind zu verderben wissen. Da vernimmt er ein Geräusch und versteckt sich. Eglantine naht in wildem Triumph. In der Hand hält sie Emmas Ring, den sie der Toten geraubt. Wer aber soll die Rache üben? „Meine Hand“ ruft ihr der hervorstürzende Uysiart zu. Und nun verbinden sich beide zum schwarzen Plane. — In der Königshalle erwartet Adolar die geliebte Braut. Sie wird hereingeführt. Da tritt Uysiart hervor, er weist den Ring vor, dessen Geheimnis Adolar ja kenne. Und der Betörte glaubt nicht den Unschuldsbeteuerungen der Braut, die nicht zu künden wagt, daß sie Eglantine ihr Geheimnis preisgegeben hat. Adolar entsetzt seinen Würden und Gütern, mit denen Uysiart belehnt wird, und stürzt mit Eurhanthe davon.

(3. Akt.) In einen finstern Wald hat er die vermeintlich Treulose geführt, das Werk der Rache an ihr zu vollziehen. Da stürzt eine ungeheure Schlange hervor. Eurhanthe will ihr sich entgegenwerfen, um so den Geliebten zu retten. Doch Adolar erschlägt das Untier im Kampfe.

Nun vermag er die Geliebte nicht zu töten, aber er läßt sie im Walde allein und stürzt davon. Euryanthe bricht erschöpft zusammen. So findet sie der König, der mit seinem Jagdgefolge kommt. Ihm gesteht die Aermste, daß sie Eglantine ihr Geheimniß verraten. Da erwacht im König der Verdacht und er verspricht strenge Untersuchung. — Ruhelos irrt Adolar in schwarzer Trauerrüstung um sein Schloß. Landleute, die ihn erkannt, sagen ihm, daß sie an Euryanthes Untreue nicht glauben können, weisen ihn auch darauf hin, daß Uysiart und Eglantine ein Paar geworden. Da kommt die letztere selbst. Sie liebt ja nur Adolar, der Bund mit Uysiart ist ihr verhaßt, und fürchterlich lastet auf ihr die Untat. Halb wahnsinnig klagt sie sich selbst schwarzer Schandtath an. Uysiart kommt hinzu, da stürzt Adolar hervor und fordert ihn zum Gottesgericht durch Zweikampf. Wohl will Uysiart ihn durch seine Mannen binden lassen, doch diese wenden sich ihrem eigentlichen Herrn zu. Jetzt rüstet Uysiart schon den Zweikampf, doch der König naht und hindert den Kampf. Adolar bringt seine Klage vor. Der König, der den Jüngling für seinen Mangel an Vertrauen strafen will, kündigt ihm den Tod der unschuldigen Euryanthe, die sterbend ihren Geliebten gesegnet hat. Da jubelt Eglantine in wildem Triumphe über der Feindin Untergang auf und verrät die ganze That. Wütend stößt Uysiart sie nieder. Da aber stürmt Euryanthe hervor in Adolars Arme. Uysiart wird gefangen abgeführt, die Liebenden sind geeint, aber auch Emma hat Frieden gefunden, da Euryanthes Tränen den Ring benezt haben.

Helmine von Chezy hat es nicht verstanden, dem Stoffe der altfranzösischen „Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryant de Savoye“ echtes dramatisches Leben einzustößen. Was hat Shakespeare in seinem „Cymbelin“ aus der Sage gemacht? — Webers Werk wird nur selten gegeben. Die erste Aufführung fand am 25. Okt. 1823 in Wien statt.

4. Oberon.

Romantische Oper in 3 Akten. Englischer Text von
Jam. Robinson Planché, deutsch von Theod. Hell.

Personen: Oberon (Tenor) — Titania, seine Gemahlin (stumme Rolle) — Puck (Alt) — Droll (Alt) — Hüon von Bordeaux (Tenor) — Scherasmin, sein Knappe (Bariton) — Harun al Raschid (Bariton) — Rezia, seine Tochter (Sopran) — Fatime ihre Sklavin (Sopran) — Prinz Babekan (Tenor) — Emir Amanzor (Bariton) — Roschana, seine Gattin (Alt) — Abdallah, ein Seeräuber (Baß) — Kaiser Karl (Baß).

(1. Akt.) In Oberons Elfenpalast. Puck, Oberons dienstbarer Geist, scheucht den singenden Elfenchor auseinander, daß Oberons Schlummer nicht gestört werde. Ist der Elfenkönig doch kummervoll. Er hat sich mit seiner geliebten Gattin Titania entzweit und hat geschworen, sie nicht eher wiederzusehen, bevor nicht ein Liebespaar in allen Lebenslagen sich in goldener Treue bewährt habe. Oberon erwacht und beklagt diesen vor-eiligen Schwur, denn, wo wird er dieses Liebespaar finden? Da kündet ihm Puck: Kaiser Karl habe dem Ritter Hüon von Bordeaux, weil er den Prinzen Karlmann im Kampfe gefällt, zur Sühne die Aufgabe gestellt, an den Hof des Kalifen von Bagdad zu ziehen, dort den zu töten, der an des Kalifen linker Seite sitze, des Kalifen Tochter aber als Braut zu küssen. Oberon entschließt sich, es mit diesem Paare zu versuchen. Er befiehlt Puck, Hüon und seinen Knappen Scherasmin sofort herbeizuschaffen. Dem schlafenden Hüon läßt er nun der wunderschönen Rezia Bild erscheinen, dann giebt er ihm ein Horn, dessen leiser Ton ihm jederzeit Schutz verleihen, dessen starker Klang aber den Elfenkönig selber herbeirufen wird. Scherasmin dagegen giebt er einen Becher, der immer Trank gewähren wird. Dann versetzt seine Macht beide in die Nähe Bagdads, das sie erwachend vor sich liegen sehen. — Nun werden wir

in eine Haremshalle des Kalifenpalastes zu Bagdad versetzt. Auch Rezia, der Tochter des Kalifen, ist im Traum ein Bild erschienen, das eines Ritters, den sie allein lieben kann. Vergeblich redet ihre Sklavin Fatime auf sie ein, sie solle durch solch Traumbild sich nicht betören lassen. Rezia hofft auf den Ritter, der sie auch von dem verhaßten Prinzen Babekan befreien wird, dem sie heute vermählt werden soll. Da pocht es an eine geheime Thüre. Fatime eilt nachzusehen und kommt mit der Botschaft zurück, daß in der That bei ihrer Muhme ein Ritter abgestiegen sei, der geschworen habe, Rezia zu gewinnen.

(2. Akt.) Im Palastsaal des Kalifen ist große Prunktafel zur Feier der Vermählung Babekans mit Rezia. Da stürmen Hüon und Scherasmin herein. Rezia fliegt in des Ritters Arme, der den herbeieilenden Babekan niederstreckt und durch sein Horn alle in bewegungslose Starrheit versetzt. So vermögen Hüon mit Rezia, Scherasmin mit Fatime zu entfliehen. Auch im Garten bewährt sich das Wunderhorn gegen die Wärter. Da erscheint Oberon, ermahnt Rezia, in allen Lagen dem Geliebten treu zu bleiben und versetzt seine Schützlinge an den Strand nach Askalon, wo ein Schiff zur Ueberfahrt bereit liegt. — Auf dem Meere aber ist ein furchtbarer Sturm ausgebrochen, und jetzt wird ein Boot an das Gestade geworfen; aus ihm trägt Hüon die ohnmächtige Rezia an den Strand. Dann eilt er fort, ein Obdach zu suchen. In seiner Abwesenheit erwacht Rezia. Sie labt sich aus dem ans Land geschwemmten Wunderbecher. Dann erst gewahrt sie, daß sie allein ist. So hat der Ozean, das Ungeheuer, wohl auch ihren Hüon verschlungen. Doch siehe, da naht ein Schiff. Jubelnd ruft sie es herbei; doch wehe, der Seeräuber Abdallah entsteigt ihm, schleppt die willkommene Beute auf sein Schiff, der herbeieilende Hüon aber wird zu Boden geschlagen. Da kommt Oberon. Er selbst hat diese harte

Prüfung über die Liebenden verhängen müssen. Nun versenkt er Hüon in Schlaf. Nach sieben Tagen aber soll ihn Puck in den Garten des Emirs von Tunis niederlegen.

(3. Akt.) In Tunis haben sich schon Fatime und Scherasmin gefunden, die beide als Sklaven an den Emir verkauft worden sind. Da findet Scherasmin zu seiner großen Freude im Garten seinen Herrn, und als nun auch die Botschaft kommt, daß der Emir eine wunderbar schöne Sklavin, Kezia, gekauft habe, sind alle guter Hoffnung, erkennen sie doch in diesen seltsamen Fügungen Oberons Hand. — Doch noch müssen die beiden Liebenden eine weitere Prüfung bestehen. Kezia wird vom Emir *Almansor* bestürmt, seine Gattin zu werden, wogegen Hüon von der bisherigen Gattin *Almansors*, *Roschana*, mit Liebesanträgen verfolgt wird. Beide aber bleiben standhaft. Doch wird Hüon von *Almansor*, der ihn bei seiner Gattin betroffen, zum Feuertode verurteilt. Kezia, die für ihn bittet, soll mit ihm sterben. Schon werden beide zum Holzstoß geführt, da bläſt Scherasmin das Wunderhorn, das er plötzlich gefunden. Ein Tanzen beginnt, es tanzt der Emir, es tanzt der Henker, es tanzt der letzte Sklave. Ein neuer stärkerer Ton, — Oberon erscheint und vereint die Liebenden. — In einem Schlußbild sehen wir Hüons und seiner Gattin Einzug am Hofe Karls des Großen.

Der Stoff des altfranzösiſchen Heldengedichts „Hyon de Bordeaux“ ist uns aus Shakespeares „Sommernachtstraum“ und Wielands „Oberon“ geläufig. — Webers Werk wurde zuerst in London am 12. April 1826, deutsch zuerst in Leipzig, am 23. Dezember 1826 gegeben. — Der ursprüngliche Dialog ist von *Franz Wüller* in Recitative umgewandelt worden, mit denen die Oper jetzt meistens gegeben wird. Neuerdings ist das Werk für die Wiesbadener Festspiele neu bearbeitet worden, indem Lauff den Dialog neu dichtete, Schlar die neuen Stellen in Musik setzte. Diese Bearbeitung hat bei der Erstaufführung (1900) wohl gefallen, aber trotzdem keine weitere Verbreitung gefunden.

Hugo Wolf.

Immer wieder begegnen wir in der Musikgeschichte dem Märtyrer seiner Kunst. Auch der am 13. März 1860 im steirischen Windischgrätz geborene Hugo Wolf gehört in die leider so große Reihe musikalischer Talente, die unverstanden, befeindet, mit knapper Not ein karges Dasein fristen konnten und von Entbehrungen und Verbitterung verzehrt ein allzufrühes Ende fanden. Bei Hugo Wolf wirkte der frühe Tod am 22. Februar 1903 allerdings wie eine Erlösung, da der unglückliche Komponist bereits seit fünf Jahren geistig unnachtet war.

Hugo Wolfs Bedeutung liegt in seinen zahlreichen Liedern, in denen er eine bis dahin in der musikalischen Ghrif ungekannte Vertiefung des Dichterwortes anstrebte. Wir haben uns hier mit diesen herrlichen Gaben (Mörrike- und Goetheliedern, italienischen und spanischen Liederbüchern) nicht näher zu befassen, sondern mit der einzigen Oper, die dem Komponisten zu vollenden vergönnt war. Das innige Verhältnis zum Dichterwort, das hervorragende Verständnis für poetische Schönheiten, endlich vor allem die Erkenntnis, daß die Dichtung das Vorangehende und damit Wichtigste sei, das die Musik nur eindringlicher und stärker zu gestalten habe, mußten Wolf zu einem Anhänger Richard Wagners machen. Aber der Anhänger ist kein Nachahmer. Und zwar ist er nicht nur als Musiker selbständig, sondern auch in der Gesamtanlage seines Kunstwerks. Er schrieb nicht eine Helden- und Götteroper, sondern wählte einen heitern Stoff voll südlicher Ausgelassenheit und voll epigrammatischen Witzes. An Mozarts „Figaro“ mag man zumeist denken, wenn auch Wolf bei diesem ersten Versuch leider noch in dem schweren Rüstzeug der modernen Orchestration nicht leicht und frei genug zu schreiten vermag und die heitern Weisen oft allzuschwer belastet. Aber der musikalische Wert des „Corregidor“ ist so groß, daß jede bedeutendere Bühne das Werk in ihren Spielplan aufnehmen mußte. Es verlangt allerdings für die Titelrolle einen Tenor, der nicht nur ein trefflicher Sänger und guter Darsteller, sondern auch ein geistreicher Mensch ist. Man kann aus der Stellung dieser Forderung erkennen, daß Wolf keine Bühnenerfahrung besaß.

Der Corregidor.

Oper in vier Akten. Text von Rosa Mayreder-Obermayer.

Personen: Der Corregidor (Tenor) — Donna Mercedes, seine Gattin (Sopran) — Repela, sein Diener (Baß) — Tio Lukas, Müller (Bariton) — Frasquita, seine Gattin (Mezzosopran) — Juan Lopez, Alcalde (Baß) — Pedro, sein Sekretär (Tenor) — Manuela, Magd (Mezzosopran) — Tonuelo, Gerichtsbote (Baß).

(1. Aufzug.) Der Müller Tio Lukas lebt mit seiner schönen Frau Frasquita ein glückliches Leben. Ihre Liebe ist so treu, daß die Eifersucht, zu der er neigt, nicht aufzukommen vermag. Eifersucht? ja, denn er hat einen Buckel. Zwar der Corregidor, der sich eifrig um die schöne Müllerin müht, hat auch einen. Aber immerhin, er ist ein hoher einflußreicher Beamter. Indes Frasquita liebt ihren Tio Lukas so treu, daß sie sich sogar ein Spiel mit dem Corregidor erlauben kann. Vielleicht kuriert sie ihn so, vielleicht erreicht sie so obendrein die erwünschte Amtsstelle für ihren Neffen. Der Corregidor läßt auch nicht lange auf sich warten und Frasquita macht ihn so verliebt, daß er recht stürmisch wird. Dabei gerät er aus dem Gleichgewicht, und die würdige Amtsperson liegt im Staube, aus dem ihm der Müller, als ahnte er nichts, aufhilft. Der Corregidor aber schwört Rache.

(2. Aufzug.) Die Gelegenheit dazu schafft er sich schnell. Als der Müller am Abend mit seiner Frau in traulicher Stube sitzt, klopft es an die Tür. Es ist der trunkene Gerichtsbote, Tonuelo, der einen Haftbefehl vorweist. Tio Lukas muß ihm unverweilt zum Alcalde folgen, der sich zum willigen Werkzeug des Corregidors hergegeben hat. Frasquita singt mit einem Liede ihre Sorgen zur Ruh, da ertönen von draußen Hilferufe. Sie öffnet, vor der Türe steht der Corregidor, von Wasser triefend. Er ist in den Bach gefallen. Nun erbettelt er von der vor Entrüstung wütenden Frasquita Aufnahme. Er hat auch

die Ernennung des Neffen mitgebracht. Aber die entrüstete Frau will nichts wissen und weist den Corregidor von der Schwelle. Da fällt er in Ohnmacht; sein sauberer Diener kommt nun auch herbei. Beiden überläßt Frasquita das Haus und eilt selbst in die Stadt, ihren Tio Lukas aufzusuchen. Als das der aus seiner Ohnmacht erwachende Corregidor hört, schießt er ihr voller Angst seinen Diener nach; er selber aber hängt seine nassen Kleider ans Feuer und geht selber in des Müllers Schlafzimmer zu Bett.

(Verwandlung.) Inzwischen hat Tio Lukas den Alkalden und seine saubern Spießgesellen unter den Tisch getrunken und die Gelegenheit zur Flucht benützt.

(3. Aufzug.) In der nächtlichen Dunkelheit laufen nun Tio Lukas und Frasquita, ohne sich zu sehen, aneinander vorbei. Der Müller kommt in seine Mühle (Verwandlung). Alles ist offen. In der Stube liegt die Ernennung des Neffen; am Feuer hängen des Corregidors Kleider. Ein furchtbarer Verdacht steigt in Tio Lukas auf, der zur Gewißheit wird, als er durch das Schlüsselloch den Corregidor in seinem Bette sieht. Schon greift er nach der Büchse, den Verführer und die Ungetreue zu erschießen, da kommt ihm ein anderer Gedanke. Auch der Corregidor hat ja eine Frau, eine schöne Frau. Hier hängen des Corregidors Kleider. Schnell fährt er in sie und eilt nach der Stadt. Inzwischen ist der Corregidor wach geworden. Er will nun eiligst nach Hause. Da er seine Kleider nicht findet, kriecht er in die des Müllers. So wird er beinahe vom Alkalden verhaftet, der jetzt mit seinen Genossen und Frasquita herankommt. Als sich das Mißverständnis aufklärt, eilen alle mit verschiedenen Gefühlen dem Müller in die Stadt nach.

(4. Aufzug.) Hier kommt nun die Erklärung und Bestrafung des Corregidors, wenigstens insoweit, als er eine Tracht Prügel erhält und recht gedemüthigt wird. In Wirklichkeit ist ja auch der Müller nicht zu seiner „Rache“

gekommen, sondern ist erkannt und ebenfalls verblüht worden. Das muß er nun als Schmerzensgeld für seinen Zweifel an der Treue Frasquitas hinnehmen. Und er tut es gern, denn sie haben sich ja alle nun gut verständigt.

Der Text ist nach der Novelle „der Dreispitz“ des spanischen Dichters Marcon bearbeitet. Erste Aufführung am 7. Juni 1896 in Mannheim.

Ermanno Wolf-Ferrari.

Die deutsch-italienische Nationalität, die sich im Namen des Komponisten offenbart, ist auch für sein Schaffen charakteristisch. Italienische Melodie, der leichte Sinn der operabuffa, ein ausgeprägtes Gefühl für eine innerlich langsam sich entwickelnde, äußerlich stets wechselnde Situationskomik sind das Erbgut der italienischen Mutter. Vom deutschen Vater, einem Maler, dem Ermanno am 12. Januar 1876 zu Venedig geboren wurde, wird er die bei Italienern seltene Liebe zu sorgfältig ziseliertem musikalischer Arbeit, zu einer fein verästelten Kontrapunktik überkommen haben, die aber glücklicherweise nur soweit Gelehrsamkeit zeigt, daß diese ergötzlich wirkt. Meister Verdis „Falstaff“, Rossini, Mozart, und — wie seine Kammermusik zeigt — Altmeister Johann Sebastian Bach sind Wolfs musikalische Anreger. Die Neubelebung der italienischen operabuffa ist offenbar des Komponisten Ziel, wenigstens was die Oper angeht. Denn seine ersten Erfolge gewann er mit dem großen Chorwerke „Vita nuova“ nach Dantes Dichtung; außerdem hat er dem in Italien wenig angebauten Felde der Kammermusik mehrere vollwertige Früchte abgenommen. Seine erste Oper dagegen „Aschenbrödel“ hatte nur geringen Erfolg, wohl aber die beiden darauf folgenden „Die neugierigen Frauen“ und „Die vier Grobiane“, deren Inhalt unser Opernbuch wiedergibt. Wolf-Ferrari, der viel in München, wo er studiert hat, lebte, ist jetzt Direktor des Lyzeums Benedetto Marcello zu Venedig.

Die Inhaltsangabe der beiden Textbücher kann leider nur eine geringe Vorstellung von dem Reiz der Werke geben, da die eigentliche Handlung sehr geringsüchtig ist. Wie in allen Lustspielen Goldonis liegt der Reiz in der Art, wie bestimmte Charaktere sich vor unsern Augen ausleben. Auch diese Charaktere erfahren keine eigentliche Entwicklung, sondern zeigen sich nur gegenüber gegebenen Verhältnissen.

1. Die neugierigen Frauen.

Musikalische Komödie in 3 Aufzügen. Nach Carlo Goldonis „Le donne curiose“ von Luigi Sugana.

Personen: Ottavio, ein reicher venezianischer Bürger (Baß) — Beatrice, seine Frau (Alt) — Rosaura, beider Tochter (Sopran) — Florindo, Rosauras Verlobter (Tenor) — Pantalone, venezianischer Kaufmann (Tenor) — Lelio (Bariton) — Leandro (Baß) — Colombina, Beatrices Zofe (Sopran) — Eleonora, Lelios Frau (Sopran) — Arlecchino, Pantalones Diener (Baß).

(1. Aufzug.) Biedere, allzu biedere venezianische Bürger sind auf den Gedanken gekommen, ein Kasino zu gründen, aus dem die Frauen durchaus verbannt sind. Sie vergnügen sich da in harmloser Weise; das heißt, ihr größtes Vergnügen ist wohl der Aerger, den ihren Frauen dieses Heimlichtun bereitet. Die ehrsamten Männchen sehen darin aber ein Mittel der Zucht, einen Weg, die Frauen zu ducken. Wie diese Leandro, Lelio, Ottavio — nur gezwungen gehört zum Bunde Florindo, weil er sich nur so den Vater seiner Braut günstig gesinnt erhält — wie die drei Ehemänner denkt auch der Hagestolz Pantalone, ein Erzweiberfeind, die Seele des Bundes. So wird er diesen Abend den Freunden ein Gastmahl im Vereinshause geben, um ihre Treue zu belohnen. —

Nun erhalten wir einen Einblick in Ottavios Haus. Mutter und Tochter sitzen beisammen und sprechen, wie immer, von dem geheimnisvollen Tun der Männer im Kasino. Die Mutter Beatrice ist sicher, daß sie dort spielen; die Tochter Rosaura, eifersüchtig in ihrer

Liebe zu Florindo, quält sich mit dem Gedanken, daß sie es mit Frauen zu tun haben. Da kommt Eleonora, Velios Frau, und bringt als neue Lösung, daß sie den lapis philosophorum suchen; endlich weiß die Kammerzofe Colombina zu berichten, daß sie Schatzgräberei treiben. Arlecchino, Pantalones Diener und Colombinas Geliebter, der ins Haus kommt, quält die von Neugier geplagten Frauen noch mehr, indem er einer jeden Meinung bejaht. Noch weniger vermag Beatrice aus ihrem Gatten, dem urgemüthlichen Ottavio, herauszubringen. Mit lachendem Spott weist er ihre Fragen zurück. Viel schlimmer ergeht's dem verliebten Florindo. Rosaura weist ihn schroff zurück, als er nichts verraten will. Als sie den Bräutigam fast zur Verzweiflung gebracht, fällt sie noch geschickt in eine Scheinohnmacht. Da entlockt ihm die kluge Colombina das Lösungswort „Amizitia“, sowie die Tatsache, daß jeder zum Vereins- haufe einen eigenen, künstlich gearbeiteten Schlüssel besitzt. Nachdem sie den schüchternen Verliebten noch aus dem Hause gebracht, können die beiden Mädchen herzlich lachen, wissen sie doch, was sie brauchen.

(2. Aufzug.) Auch Eleonora, Velios Frau, kommt zur Entdeckung des Schlüsselgeheimnisses und obendrein in den Besitz des Schlüssels. Denn sie findet im Rock des Gatten neben einem neuen Schlüssel den Zettel, daß Pantalone diesen neuen Schlüssel zu einem veränderten Schloß zur Vorsicht habe machen lassen, weil der Diener einen alten verloren habe. So kann sie ihren jähzornigen Hausherrn mit dem Zuruf „ich bring's heraus“, bis zur Raserei quälen. — Inzwischen sind sie im Hause Ottavios noch nicht so weit, denn sie haben noch keinen Schlüssel. Aber auch da weiß Colombina Rat. Als sie Ottavio und Florindo den Kaffee aufträgt, verschüttet sie ihn wie von ungefähr so, daß Ottavio den durchnäßten Rock ausziehen muß; da ist's dann leicht, den Schlüssel der Tasche zu entnehmen. Ottavio erhält

dafür die Kellerschlüssel. Nun wäre alles gut, wollte nicht auch Rosaura gern bei der Entdeckung zugegen sein. Die Mutter aber will sie nicht mitkommen lassen. Da kehrt Florindo wieder, der glücklich ist, durch die Hingabe der Schlüssel die scheinbar verlorene Gunst der Braut wieder zu gewinnen.

(3. Aufzug.) Es ist Abend. Arlecchino trifft im Kasino die letzten Vorbereitungen. Da naht eine verschleierte Frau, Eleonora, die sich ins Haus schleichen will. Aber eben, als sie die Schlüssel im Schloß hat, öffnet sich die Türe. Schreiend entflieht sie, und Arlecchino bemächtigt sich der Schlüssel, sie dem Herrn Pantalone zu bringen. Und wieder nahen dem Hause zwei Gestalten. In der einen erkennen wir Beatrice, in der andern die als Mann verkleidete Colombina. Aber mit den Männerkleidern hat sie nicht den Mut gewonnen. Und als jetzt Pantalone zurückkommt, vergift sie bei der Abgabe des Lösungswortes die Stimme zu verstellen. Da entreißt ihr Pantalone die Schlüssel. Er ist ob des vermeintlichen Verraths seiner Freunde nicht wütender, als Lelio und Ottavio, wie sie vor dem Hause merken, daß ihnen die Schlüssel abhanden gekommen sind. Vergeblich erwarten sie von Florindo Hilfe, der ihnen mittheilen kommt, daß er am Festmahl nicht teilnehme. Auch er hat ja keine Schlüssel. Indes Pantalone läßt die beiden Männer ein. Florindo aber sieht beim Fortgehen, daß eine von einem Diener begleitete verschleierte Frau auf das Haus zugeht. Neugierig bleibt er stehen, stürzt im entscheidenden Augenblick auf den Diener zu und hält — seine Schlüssel in der Hand. Schwer gekränkt über Rosauras Heuchelei tritt er nun selber ins Haus. Jetzt fällt Rosaura wirklich in Ohnmacht. Auf des hinzugekommenen Arlecchino Geschrei eilen Beatrice, Eleonore und Colombina herbei. Nun sind sie ihre Schlüssel los. Da zwingen sie Arlecchino die seinigen ab und dringen ins Haus ein. Nun sind sie drinnen und können aus einem Vorraum

in den Saal sehen, in dem ihre Männer tafeln und plaudern. Da ihre Neugier befriedigt ist, überkommt die Weiber die Reue, daß sie von ihren Männern so schlechtes gedacht. Sie könnten nun wieder gut aus dem Hause, drängten sie einander nicht zu ungeschickt. Da öffnet sich die Saaltüre. Wortlose Ueberraschung — dann wortreiche Aufklärung, Versöhnung und schließlich lustiges gemeinsames Festieren.

Erste Aufführung in München am 17. November 1903.

2. Die vier Grobiane.

Musikalisches Lustspiel in 3 Aufzügen. Nach Carlo Goldonis „I quattro rusteghi“ von G. Pizzolato.

Die Oper zeigt äußerlich leider eine zu große Ähnlichkeit mit ihrer Vorgängerin; an eigentlicher Handlung ist sie noch ärmer, in noch höherem Maße ist alles auf die allerdings lebendige Ausmalung der Situation gestellt. — Die deutsche Uebersetzung „Grobiane“ für rusteghi ist nicht glücklich; auch Hausthronn stimmt nicht auf alle vier Fälle. Am besten entspricht ein Wort der gewöhnlichen deutschen Umgangssprache dem ja ebenfalls der Bauernsprache entnommenen italienischen: Ekel. Vier Ekel sind diese vier Männer, die sich zu Hause als Tyrannen aufspielen, ihre Frauen knechten, selber aber ihre Herrschaft nur für die philisterhaftesten Genüsse eines stumpfen Spießbürgertums auszunutzen verstehen.

Personen: Lunardo, Antiquitätenhändler (Baß) — Margarita, seine Frau (Alt) — Lucietta, seine Tochter (Sopran) — Maurizio, Kaufmann (Bariton) — Filippeto, sein Sohn (Tenor) — Marina, Filippetos Tante (Sopran) — Simon, Kaufmann, ihr Mann (Baß) — Cancian, reicher Bürger (Bariton) — Felice, seine Frau (Sopran) — Conte Riccardo, ein italienischer Edelmann (Tenor).

(1. Aufzug.) Wir sind im Hause des ersten der Grobiane, des Antiquitätenhändlers Lunardo. Er ist der rechte Hausthronn, hält Frau und Tochter wie in strengem Gewahrsam, läßt keines zu Worte kommen, und ver-

fügt über Herz und Hand seiner Tochter Lucieta, wie über ein Stück Ware. Seine Frau Margarita darf nicht einmal dabei sein, als der Kaufmann Maurizio, dessen Sohn Filipeto für Lucieta zum Gatten ersehen ist, zur Feststellung des Vertrages kommt. Die beiden Grobiane verstehen sich dagegen sehr gut. Beide Geizhälse, wo es ihre Familien angeht, beide gleich herrschsüchtig im Hause, und für beide ist die Erholung eine ausgiebige Mahlzeit.

Die Szene wandelt sich zur Dachterrasse vom Hause des Kaufmanns Simon. Dieser Tyrann hat die Lustigkeit seiner hübschen Frau Marina noch nicht zu brechen vermocht. Zumal wenn er außer Hause ist, fühlt sie sich wohl und würzt sich die Arbeit des Wäscheaufhängens mit hübschem Gesang. Marina ist die Tante Filipetos, der eben heranschleicht ihr mitzuteilen, daß sein Vater ihn verlobt hat. Wohl weiß er, daß die Tochter Lunardos ihm bestimmt ist, gesehen hat er seine Braut aber noch nicht. Das möchte die Tante aber doch auf jeden Fall erreichen. Doch kann sie mit Filipeto nicht weiter beraten, denn ihr Hausherr Simon kommt dazu. Er ist noch um einen Ton unangenehmer als die andern, voll schmutzigen Geizes. Filipeto verjagt er, gegessen wird heute erst abends und zwar draußen. Doch wo sagt er der Frau nicht. Raun ist er fort, als neuer Besuch kommt. Das ist nun ein anderes Bild. Frau Felice hat ihren Mann, Cancian, so gründlich unter dem Pantoffel, daß er ihr überall wie ein Diener folgt, wohin sie mit ihrem Galan, dem Grafen Riccardo, zu gehen geruht. Sie weiß natürlich auch, daß das heutige Fest im Hause Lunardos stattfindet, erfährt aber ihrerseits erst durch Marina, daß es sich um die Verlobung der jungen Leute handelt. Dem Umstand, daß die beiden sich noch nicht gesehen, will sie schon abhelfen. Ist doch Karneval, da finden sich Wege genug, den Männern ein Schnippchen zu schlagen. „Es kann kein Mann sich wehren je, wenn List das Weib als Waffe schwingt.“

(2. Aufzug.) Bei Lunardo rüsten sich die Frauen zum Festmahl. Aber selbst diesen kärglichen Fuß gönnt ihnen Lunardo nicht und beharrt darauf, daß sie sich umziehn. Der Streit ist noch im schönsten Gange, als Simon und Marina kommen. Nun schimpfen die beiden Grobiane mit vereinten Kräften. Es kommt gleich ein ganz anderes Leben in die Gesellschaft, als Frau Felice mit ihrem Manne erscheint. Zwar behandeln sie die Männer aufs schönödeste, indem sie die Frau allein lassen. Aber dadurch sind eben die Frauen unter sich. Felice verrät der nichts ahnenden Lucietta gleich, daß sie Braut ist. Aber voller Angst sind doch die andern, als sie ihnen verkündet, daß gleich in Maskenkostümen Filipeto und Riccardo erscheinen werden. Zur Sicherheit ist der erstere als Dame verkleidet. Das Zusammentreffen ist um so köstlicher, als die beiden jungen Leute auf den ersten Blick sich gefallen. Aber nun weilen die beiden Masken zu lange und vermögen nicht mehr aus dem Hause zu gelangen, als die drei Männer zurückkommen. Im Nebenzimmer versteckt, hören sie Lunardos feierliche Verkündigung der Verlobung. Aber bald darauf ein tolles Schimpfen. Maurizio hat zu Hause seinen Sohn, den er holen wollte, nicht mehr gefunden, wohl aber vernommen, daß er mit Riccardo als Maske weggegangen. Als nun gar die Masken aus dem Nebenzimmer herauskommen, entsteht ein schreckliches Toben der Männer wider ihre Frauen.

(3. Aufzug.) Im Geschäftsraum Lunardos sitzen beim Schein einer Lampe die drei Männer und brüten, wie sie die Unbotmäßigkeit ihrer Weiber bestrafen sollen. Da erscheint zu der drei Grobiane unsäglicher Ueberraschung Frau Felice. Und ihrem vernichtenden Zungenwerk gelingt es, den Männern ihr stumpfsinniges Verhalten zum Bewußtsein zu bringen und vor allem den vorliegenden Streit zu schlichten. Es endet denn auch alles mit der Verlobung und ihrer lustigen Feier.

Erste Aufführung in München am 19. März 1906.

Muth'sche Verlagshandlung in Stuttgart.

Als prächtige Gabe für das musikalische Haus empfohlen:

Geschichte der Musik

von

Dr. Karl Storck.

848 Seiten. Preis geheftet Mk. 10.—, fein gebd. Mk. 12.—.

„Raum ein anderes Werk wird auf diesem Gebiete dem ernstesten Musikfreund mehr Anregung, Belehrung geben als die Musikgeschichte von Dr. Karl Storck. Sie führt tief in das Wesen der Kunst und der einzelnen Künstler ein. Ueberall wird der Zusammenhang zwischen Kunst und Leben gezeigt: das ist einer ihrer Hauptvorzüge. Dabei ist der Stil immer vornehm, warm und von sprachlicher Schönheit. Mit größter Feinheit und einfachen Strichen sind die verschiedenen großen Persönlichkeiten geschildert, scharf umrissen, sodas sie lebendig werden und sich deutlich von einander abgrenzen. Wie z. B. Händel von Bach und beide wieder von Gluck unterschieden werden, das ist vortrefflich. Ebenso fein und klärend ist die genaue Unterscheidung zwischen Gluck und Wagner. Für das Kunstleben der Gegenwart gewinnt man feste Anhaltspunkte zur Beurteilung, was man von den meisten nur rückwärts-schauenden Werken dieser Art nicht sagen kann.“

Allgemeine Musik-Zeitung.

Deutsche Literaturgeschichte

von

Dr. Karl Storck.

Dritte Auflage. Geheftet Mk. 5.—, gebunden Mk. 6.—.

Die Storcksche Literaturgeschichte darf als die beste unter den kleineren Bearbeitungen bezeichnet werden. Sie hält die glückliche Mitte zwischen den mehrbändigen Werken einerseits und den trockenen „Seitfäden“ andererseits. Als besondere Vorzüge hat die Kritik allgemein ihre frische Darstellung, ihre geschickte Beschränkung auf das Wichtige unter Ausschließung unnötigen Ballastes und die ausführliche Behandlung der neuesten Zeit betont. Die 3. Auflage ist vollständig durchgesehen; die neueste Zeit ist ganz umgearbeitet und durch zahlreiche neue Namen vermehrt.

Als Gegenstück zum Stord'schen Opernbuch ist soeben erschienen :

Das Schauspielbuch

Ein Führer durch den modernen Theater-Spielplan

von

Dr. Rudolf Krauß.

Preis elegant gebunden Mf. 3.—.

Ein einleitendes Kapitel bietet eine kurze Geschichte der Bühnenkunst von 1870 bis zur Gegenwart. Zur Einführung jedes Bühnendichters sind biographische und literarische Angaben vorangestellt. Dann folgen die Inhaltsangaben nachstehender 85 Dramen :

d'Annunzio, Die Gioconda.
Anzengruber, Der Pfarrer von Kirchfeld. — Der Meineidbauer. — Die Kreuzschreiber. — Der G'wisfenswurm. — Das vierte Gebot.
Behrlein, Papststreich.
Björnson, Die Neuvermählten. — Ein Falliment. — Über unsere Kraft I. II.
Blumenthal, Der Probepfeil.
Briey, Die rote Koe.
Dreyer, Der Probekandidat.
Eggaray, Galeotto.
Ernst, Jugend von heute. — Flachsmann als Erzieher.
Fulda, Der Talisman.
Gorki, Nachtschl.
Halbe, Jugend.
Hartleben, Rosenmontag.
Hauptmann, Vor Sonnenaufgang. — Einsame Menschen. — Die Weber. — Kollege Crampton. — Der Viberpelz. — Hanneles Himmelfahrt. — Die versunkene Glocke. — Fuhrmann Henschel. — Rose Bernd.
Heijermans, Die Hoffnung.
Hesse, Hans Lange. — Colberg. — Ehrenschilden. — Die Weisheit Salomos.
Hofmannsthal, Elektra.
Ibsen, Nordische Heerfahrt. — Brand. — Die Stützen der Gesellschaft. — Nora. — Gespenster. —

Ein Volksfeind. — Die Wildente.
Kosmersholm. — Die Frau vom Meere. — Hedda Gabler. — Baumeister Solness. — Klein Gholz.
L'Arronge, Doktor Klaus.
Lindau, Ein Erfolg.
Maeterlinck, Der Eindringling. — Monna Hanna.
Meyer-Förster, Alt-Heidelberg.
O'Net, Der Hüttenbesitzer.
Paillexon, Der zündende Funke. — Die Welt, in der man sich langweilt.
Philippi, Das große Licht.
Rostand, Cyrano von Bergerac.
Sardou, Chyrienne. — Odetta. — Fedora. — Madame Sans-Gêne.
Schiller, Abschieds-souper. — Liebelein.
Strindberg, Der Vater. — Fräulein Julie. — Gläubiger.
Sudermann, Die Ehre. — Sodoms Ende. — Heimat. — Das Glück im Winkel. — Frixchen. — Johannes. — Johannisfeier.
Tolstoi, Die Nacht der Finsternis.
Wos, Alexandra. — Schuldig. — Eva.
Wilbrandt, Jugendliebe. — Die Maler. — Die Tochter des Herrn Fabricius. — Der Meister von Palmira.
Wilde, Salome.
Wildenbruch, Die Karolinger. — Die Quithows. — Die Haubenlerche.

